This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

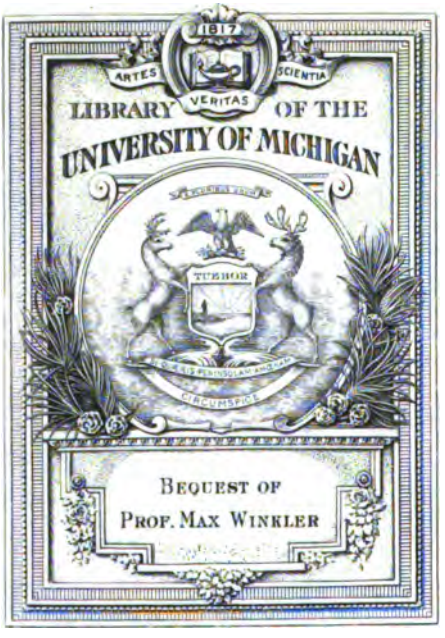
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 1,015,559


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
BEQUEST OF
PROF. MAX WINKLER

838
S33
1523
v. 5

Friedrich Schlegel's

sämmtliche Werke.

Fünfter Band.

Wien,
bey Jakob Mayer und Compagnie.
1823.

Kritik und Theorie

der

alten und neuen Poesie.

Library of
Prof. Max Winkler
6-18-48

Vorrede.

Beyde Abhandlungen, welche zusammen diesen Band anfüllen, sind einer vergleichenden Theorie und durchaus geschichtlichen Kritik der gesammten Dichtkunst, in einem größern welthistorischen Maaßstabe, gewidmet. Und da eine jede derselben, aus einer andern und verschiedenen Epoche meiner litterarischen Laufbahn herrührt, so geben sie beyde auch wieder unter sich zu einer in mancher Hinsicht vielleicht belehrenden Parallelle Anlaß. Die erste Abhandlung, über das Studium der antiken Dichtkunst, bildete den Anfang und die Grundlage aller meiner Arbeiten und Studien über das classische Alterthum. Das nachfolgende Gespräch aber rührt aus einer Epoche her, in welcher jener neue Geist zuerst rege wurde, der sich nachher vielfältig weiter entwickelt hat, und oftmahls mit dem Nahmen der

neuen Schule belegt worden ist. Welche Vereinigung von Kenntnissen, und welches Zusammenwirken von Talenten, in jenem ersten so bezeichneten Keime eigentlich verstanden war und noch beysammen lag, ehe die verschiedenen Zweige nachher so weit von einander getrennt worden; davon wird eben dieses Gespräch eine lebhafte Erinnerung anregen, und vielleicht auch dadurch für manchen um so anziehender seyn. Bey der neuen Ueberarbeitung und Erweiterung dieser beyden Werke in ihrer gegenwärtigen Gestalt, hat mich dieselbe Idee geleitet, wovon ich die Grundsätze schon in der Vorrede zum vierten Bande angedeutet habe.

I.

Ueber das Studium der griechischen Poesie.

1795 — 1796.

Vorrede.

Eine Geschichte der griechischen Poesie in ihrem ganzen Umfange umfaßt auch die der Beredsamkeit und der historischen Kunst. Die wahrhafte Geschichte des Thukydides ist nach dem richtigen Urtheile eines griechischen Kenners zugleich ein schönes Gedicht; und in den Demostheniſchen Reden, wie in den Sokratischen Gesprächen ist die dichtende Einbildungskraft zwar durch einen bestimmten Zweck des Verstandes beschränkt, aber doch nicht aller Freyheit beraubt, und also auch der Pflicht, schön zu spielen, nicht entbunden; denn das Schöne soll seyn, und jede Rede, deren Hauptzweck oder Nebenzweck das Schöne bildet, ist ganz oder zum Theil Poesie.

Wesentlich dazu gehörend ist auch die Geschichte der römischen Poesie, deren Nachbildungen uns nur zu oft für den Verlust der ursprünglichen Werke schadlos halten müssen. Die Ge-

schichte der griechischen Kritik und die Bruchstücke, welche sich etwa zu einer Geschichte der griechischen Musik und Mimik finden möchten, sind ihr so unentbehrlich, als die Kenntniß der ganzen griechischen Götterſage und Sprache in allen ihren Zweigen, und nach allen ihren Umbildungen.

In den verborgensten Tiefen der Sitten- und Staatengeschichte muß dasjenige oft erst entdeckt werden, wodurch allein ein Widerspruch, eine Lücke der Kunstgeschichte aufgelöst, ergänzt, die zerstreuten Bruchstücke geordnet, die scheinbaren Räthsel erklärt werden können; denn die Kunst, die Sitten und Staaten der Griechen sind so innigst unter einander verflochten, daß ihre Kenntniß sich nicht trennen läßt. Und überhaupt ist die griechische Bildung ein Ganzes, in welchem es unmöglich ist, einen einzelnen Theil stückweise vollkommen richtig zu erkennen.

Wie unermeßlich die Schwierigkeiten einzelner vielleicht sehr kleiner Theile dieses großen Ganzen sind, darf ich mit Stillschweigen übergehen. Alle Kenner wissen, wie viel Zeit und Anstrengung es oft kostet, nur eine falsche Zeitangabe zu berichtigen, einen Nebenzweig der Götterſage prüfend zu reinigen, die vollständig gesammelten

Bruchstücke auch nur eines einzigen Dichters bis zur Reife zu verarbeiten.

Eine vollendete Geschichte der griechischen Poesie aber würde auch nicht etwa dem Gelehrten allein Gewinn bringen, und nur dem Geschichtsforscher eine bedeutende Lücke in der Geschichte der Menschheit ausfüllen. Sie ist zugleich eine wesentliche Bedingung der Vervollkommnung des deutschen Kunstgefühls so wie der Kunst selbst, welche in unserm Antheil an der europäischen Bildung gewiß nicht die unbedeutendste Stelle einnimmt.

Vielleicht redet die nachstehende Abhandlung mehr vom Modernen, als die Aufschrift dieser Sammlung erwarten läßt, oder zu erlauben scheint. Indessen war es doch nur nach einer nicht ganz unvollständigen Charakteristik der neuern Poesie möglich, das Verhältniß der antiken Dichtkunst zur neuern, und den Zweck des Studiums der classischen Poesie überhaupt und für unser Zeitalter insbesondre zu bestimmen.

Diese Abhandlung über das Studium der griechischen Poesie ist nur eine Einladung, die alte Dichtkunst noch ernstlicher als bisher zu untersuchen; ein Versuch, dessen Mängel niemand lebhafter empfinden kann als ich, den langen Streit

der einseitigen Freunde der alten und der neuen Dichter zu schlichten, und im Gebiet des Schönen durch eine scharfe Gränzbestimmung die Eintracht zwischen der natürlichen und der künstlichen Bildung wieder herzustellen; ein Versuch, zu beweisen, daß das Studium der griechischen Poesie nicht bloß eine verzeihliche Liebhaberey, sondern eine nothwendige Pflicht aller Kunstfreunde, welche das Schöne mit ächter Liebe umfassen, aller Kenner, die allgemeingültig urtheilen wollen, und aller Denker sey, und immer bleiben werde, welche die reinen Gesetze der Schönheit, und die ewige Natur der Kunst vollständig zu bestimmen unternehmen.

Die kurze Charakteristik der griechischen Poesie in diesem Aufsatze, bitte ich nicht zu prüfen, ohne die weiter ausgeführte Geschichte der griechischen Poesie, sowohl der epischen, als der lyrischen, so weit wir diese in dem vorhergehenden Bande vorgelegt haben, damit zu vergleichen. Jene ausführlichere Darstellung enthält die Belege, die nähere Bestimmung, und die weitere Ausführung der hier gefällten Urtheile.

Die Freunde der neuern Poesie werden, was in der Einleitung dieser Abhandlung gesagt ist, nicht als mein Endurtheil über die neuere Poesie

mißdeuten, und ſich mit der Entſcheidung, daß ein ſolches Kunſturtheil einſeitig ſey, wenigſtens nicht übereilen. Meine Abſicht iſt nicht allein auf die Verherrlichung der alten, ſondern eben ſo ſehr auf die Vervollkommnung und innre Idee der neuern Poeſie gerichtet; ich habe mehrere moderne Dichter von Jugend auf geliebt, viele ſtudiert und ich glaube einige zu kennen. Geübte Denker werden indeſſen leicht errathen, warum ich grade dieſen Standpunkt und Ideengang wählen mußte.

Giebt es reine Geſetze der Schönheit und der Kunſt, ſo müſſen ſie ohne Ausnahme gelten. Nimmt man aber dieſe reinen Geſetze, ohne nähere Beſtimmung und Richtſchnur der Anwendung zum Maaßſtab der Würdigung der neuern Poeſie; ſo kann das Urtheil nicht anders ausfallen, als daß die neuere Poeſie, die jenen reinen Geſetzen faſt durchgängig widerſpricht, durchaus gar keinen Werth hat. Sie macht nicht einmal Anſprüche auf objektive Allgemeinheit; welches doch die erſte Bedingung des reinen und unbedingten künſtleriſchen Werths iſt, und ihr Ideal und Ziel iſt das Intereſſante d. h. das ſubjektiv Anziehende und dichteriſch Wirkende. Ein Urtheil, welchem das Gefühl laut widerſpricht! Man hat ſchon viel gewonnen, wenn man ſich dieſen Widerſpruch nicht

läugnet. Dieß ist der kürzeste Weg, den eigentlichen Charakter der neuern Poesie zu entdecken, das Bedürfniß und die Nothwendigkeit einer classischen Poesie für den vollständigen Stufengang der ganzen Kunstbildung zu erklären, und endlich durch eine sehr glänzende Rechtfertigung der neuern Kunst überrascht und belohnt zu werden, indem man die eigentliche Idee derselben an ihrer rechten Stelle und im Zusammenhange des Ganzen aus dem Grunde erkennt.

Wenn irgend etwas die Unvollkommenheit dieses Versuchs entschuldigen kann, so ist es die innige Wechselwirkung der Geschichte der Menschheit und der praktischen Philosophie, im Ganzen sowohl als in einzelnen Theilen. In beyden Wissenschaften sind noch unermeßliche Strecken Land urbar zu machen. Man mag ausgehen von welcher Seite man will, so müssen Lücken bleiben, welche nur von der andern Seite her ergänzt werden können. Auch ist die Sphäre der antiken und der neuern Poesie zusammen genommen so groß, daß man schwerlich in jedem Felde derselben gleich einheimisch seyn kann, man müßte denn etwa nirgends recht zu Hause seyn. Sind die ersten Grundlinien und äußersten Umrisse nur richtig angelegt; so kann jeder Kunstkenner, der zur Uebersicht des

groſſen Ganzen nicht unfähig, und auch nur in einem kleinen Theile des ganzen Bezirks recht bekannt iſt, von ſeiner Seite zur näheren Beſtimmung und zur weiteren Ausführung beytragen.

Schillers Abhandlung über die ſentimentalen Dichter *) kann außer dem, daß ſie unſre Einſicht in den Charakter der intereſſanten Dichtung erweitert, auch ſelbſt über die Gränzen des Gebiets der claſſiſchen Kunſt ein neues Licht geben. Es werden von dieſer Seite und genommenen Anſicht aus, beſonders auch einige Punkte in dem Abſchnitte von dem Urſprunge nd der urſprünglichen Künſtlichkeit der neuern Poeſie, weſentlich mit berührt und näher beſtimmt. Man urtheilt einſeitig und ungerecht, wenn man die letzten Dichter der alten Kunſt wie bisher nur nach den Grundſätzen der objektiven Dichtung würdigt. Die natürliche und die künſtliche Dichter-Bildung greifen in einander, und die Spätlinge der antiken Dichtkunſt ſind zugleich die Vorläufer der neuern Poeſie.

So treu auch die bukoliſchen Dichter der Sicilischen Schule die rohe Natur nachahmen; ſo iſt

*) Im 12ten Stück der Horen 1795. Auch Einiges aus der Abhandlung im 11ten Stück, und im Erſten St. 1796.

doch eigentlich diese Rückkehr mitten aus dem Schooß der verderbtesten Kunst zur verlohrnen Natur der erste Keim der sentimentalen Dichtung. Auch wird in dem griechischen Idyll nicht immer das Natürliche, sondern oft schon das Naive d. h. das Natürliche im Gegensatz mit dem Künstlichen dargestellt, welches nur der sentimentale Dichter darstellt. Jemehr sich die idyllischen Dichter der Römer von der treuen Nachahmung roher Natur entfernen, und der Darstellung eines goldnen Zeitalters | der Unschuld nähern, um so weniger sind sie antik, um so mehr gehören sie der herrschenden Idee nach, der neuern Poesie an. Die Satiren des Horatius sind zwar mehrentheils noch, was auch die des Lucilius waren: poetische Ansichten, und poetische Aeußerungen römischer Geselligkeit und römischen Witzes, wie die dorischen Mimen und die Sokratischen Dialogen, der dorischen und der Sokratischen Geselligkeit und geselligen Bildung. Aber einige ursprünglich römische Oden und Epoden des Horaz und zwar nicht die schlechtesten, sind allerdings sentimentale Satiren, in dem Schillerischen Sinne des Worts, indem sie den Gegensatz der Wirklichkeit und des Ideals darstellen. Der sentimentale Anstrich der spätern, von ihrem ursprünglichen Charakter ausgearteten rö-

mischen Satire, wie auch nach Schillers treffender Bemerkung des Tacitus und Lucian, ist unverkennbar. Die Elegien der römischen Triumvirn aber sind lyrisch und nicht sentimental. Selbst in denjenigen hinreissenden Gedichten des Propertius, wo Stoff und Geist ursprünglich römisch ist, findet sich kaum eine Spur von einer Beziehung auf das Verhältniß und den Gegensatz der Wirklichkeit und des Ideals, welches das charakteristische Merkmahl der sentimentalen Dichtungen ist. Doch findet sich in allen, vorzüglich im Tibull, wie in den griechischen Idyllen eine Sehnsucht nach einfacher ländlicher Natur, aus Ueberdruß an der ausgearteten städtischen Bildung.

Aeußerst überraschend ist es ferner, daß die griechischen Erotiker in der Anordnung des Ganzen, im Colorit der Darstellung, in der Manier der Gleichnisse, und selbst im Periodenbau schon durchaus dem Modernen sich nähern. Ihr Princip ist nicht ein Streben nach unbestimmtem Stoff und bloßem Leben überhaupt, sondern wie auch in Oppians lehrendem Naturgedicht und noch viel früher in den Sotadischen Gedichten, ein subjektiver Reiz und nicht mehr rein künstlerisches Interesse an einer bestimmten Art von Leben, an einem materiellen Stoff. Man vergleiche den Achilles Tatius

zum Beyspiel mit einer äußerst mittelmäßigen italiänischen oder spanischen Novelle. Nach Absonderung des Nationalen und des Zufälligen wird man die vollkommenste Gleichheit bemerken.

Auffallend war es mir, und wohl zur Bestätigung dienend, daß in Schillers treffender Charakteristik der drey sentimentalen Dichtarten, das Merkmahl eines Interesse an der Wirklichkeit des Idealen, in dem Begriff einer jeden derselben stillschweigend vorausgesetzt, oder sichtbar angedeutet wird. Die objektive Dichtkunst aber weiß von keinem Interesse, und macht keine Ansprüche auf Realität. Sie strebt nur nach einem Spiel, das so würdig sey, als der heiligste Ernst, nach einem Schein, der so allgemeingültig und gesetzgebend sey, als die unbedingteste Wahrheit. Eben daher ist auch die Täuschung, deren die interessante Darstellung bedarf, und die künstlerische Wahrheit, die ein Gesetz der schönen Poesie ist, so durchaus verschieden. Wir müssen an das goldne Zeitalter, an den Himmel auf Erden wenigstens vorübergehend ernstlich glauben, wenn die sentimentale Idylle uns entzücken soll. So bald wir im Gegentheile wahrnehmen, daß der sentimentale Satiriker nur finster träume, oder verläumde, sobald er uns unwahr erscheint; mag er

dann auch noch so viel poetischen Schwung haben, so kann er uns nur unterhalten, aber nicht mehr ergreifen, und begeistern.

Es ist äußerst wichtig, dieses charakteristische Merkmahl der interessanten Darstellung nicht zu übersehn, weil man sonst in Gefahr geräth, das Sentimentale mit dem Lyrischen zu verwechseln. Nicht jede poetische Aeußerung des Strebens nach dem Unendlichen ist sentimental; sondern nur eine solche, die mit einer Reflexion und empfindsamen d. h. in der Empfindung beruhenden und sie anregenden Betrachtung über das Verhältniß des Idealen und des Realen verknüpft ist; es mag nun dieses Verhältniß als glückliche Uebereinstimmung, wie in den idyllisch seeligen Dichtungen, als feindlicher Gegensatz, wie in den Satiren, oder als ein schwebender Mittelzustand unbefriedigter Sehnsucht und wehmüthiger Erinnerung aufgefaßt werden, wie in der Elegie. Wenn das reine, unbestimmte, eigentlich auch an keinen einzelnen Gegenstand gefesselte Streben nach dem Unendlichen, nicht unter allem Wechsel der Gefühle herrschende Stimmung des Gemüths bleibt, wie in den Bruchstücken der Sappho, des Alcäus, Bacchylides und Simonides, den Pindarischen Gedichten, und dem größten Theil der nach dem Grie-

chiſchen gebildeten Horaziſchen Oden, die nicht ſentimental, ſondern lyriſch ſind; ſo iſt gar keine vollendete lyriſche Schönheit denkbar. Das allgemeine Streben nach innrer und äußrer Begränzung, welches das Zeitalter des Urſprungs der erſten bürgerlich geordneten Republiken und der lyriſchen Dichtkunſt der Griechen ſo charakteriſtiſch unterſcheidet, war die erſte Aeußerung des erwachten Vermögens des Unendlichen. Nur dadurch ward lyriſche Anlage zur lyriſchen Kunſt, welche man dem Kallinus, Tyrtäus, Archilochus, Mimnermus und Solon nicht abſprechen kann, wenn ſich gleich jene erhabne Stimmung und hohe Schönheit in ihren Bruchſtücken noch nicht findet, wie in jenen reiferen Erzeugniſſen der blühenden Lyrik. Nicht jede poetiſche Darſtellung des Unendlichen und in ſeiner Art Unbedingten und unbedingt Vollkommnen iſt ſentimental. Im ganzen Gebiet der claſſiſchen Dichtkunſt iſt die Darſtellung des einzigen Sophokles unbedingt vollkommen; das Unbedingte oder Unendliche wird aber auch im Aeſchylus und Ariſtophanes dargeſtellt. Jener, wiewohl er ſein Ideal nicht erreicht, gewährt eine lebendige Erſcheinung unendlicher Willenskraft und hoher Einheit; dieſer eine lebendige Erſcheinung unendlicher Lebensfülle. Die charakteriſtiſchen Merkmahle der

ſentimentalen Darſtellung dagegen ſind das Intereſſe an der Wirklichkeit des Ideals, das Reflexionsgefühl über das Verhältniß des Idealen und Realen, und die Beziehung auf einen individuellen Gegenſtand der idealiſirenden Einbildungskraft des dichtenden Subjects. Nur durch das Charakteriſtiſche d. h. durch die Darſtellung des Individuellen wird die ſentimentale Stimmung zur Poeſie. Die Sphäre der intereſſanten Darſtellung wird daher durch die drey Arten der ſentimentalen Dichtung bey weitem nicht ganz erſchöpft; und nach dem Verhältniß des Sentimentalen und Charakteriſtiſchen kann auch in der intereſſanten Dichtung eine Art von Styl Statt finden, durch die ſtrenge Reinheit der ſentimentalen Beziehung, oder der herrſchenden Gefühlsidee, und durch die Fülle der charakteriſtiſchen Wahrheit. Für jene mag Petrarca, für dieſe aber Shakſpeare zum Beyſpiel dienen.

Nun iſt es aber ſchon nach der Meynung der meiſten Philoſophen ein charakteriſtiſches Merkmahl des Schönen, daß das Wohlgefallen an demſelben unintereſſirt ſey; und wer nur zugiebt, daß der Begriff des Schönen für die praktiſche Ausführung beſtimmt und doch ſpecifiſch verſchieden ſey von allen andern moraliſchen Forderungen oder Aufgaben, wenn er jenen Begriff auch nur

problematisch aufstellt, und seine Gültigkeit und Anwendbarkeit unentschieden läßt, der kann dieses nicht läugnen. Das Schöne ist also nicht das Ideal der neuern Poesie und von dem Interessanten noch durchaus und wesentlich verschieden.

Im ganzen Gebiet der Kunstwissenschaft ist die Ableitung und Nachweisung des Interessanten und der Stelle, welche es in der darstellenden Kunst einnimmt, vielleicht die schwerste und verwickeltste Aufgabe. Der Rechtfertigung des Interessanten muß die Erklärung der Entstehung dieses Gefühls vorangehn. Nachdem die vollendete natürliche Bildung der Alten entschieden gesunken, und ohne Rettung ausgeartet war, ward durch den Verlust der geschichtlich gegebnen endlichen Wirklichkeit, und die Zerrüttung der einst so vollendeten Form, ein Streben nach unendlicher Realität veranlaßt, welches bald herrschender Ton des Zeitalters wurde. Ein und dasselbe Princip erzeugte die ungeheuern Ausschweifungen der Römer, und nachdem es in der Sinnenwelt seine Hoffnung getäuscht sah, das seltsame Phänomen der Neuplatonischen Philosophie, und die allgemeine Tendenz jener merkwürdigen Periode, wo der menschliche Geist in das Unendliche zu verschweben und sich zu verliehren schien, nach einem universellen und

metaphyſiſchen Glauben. Der entſcheidende Moment der Römiſchen Sittengeſchichte, da der Sinn für ſchönen Schein und ſittliche Spiele ganz verlohren ging, und das menſchliche Geſchlecht zur nackten Realität herabſank, iſt ſcharfſinnigen Geſchichtsforſchern nicht unbemerkt geblieben. Läßt ſich nun erweiſen, daß auch durch die glücklichſte natürliche Bildung, welche der Vervollkommnungsfähigkeit wie der Dauer nach nothwendig beſchränkt ſeyn muß, der Imperativ des Schönen nicht vollkommen befriedigt werden kann; und daß die künſtliche Dichter-Bildung, welche nur auf die völlig aufgelöſte natürliche Bildung folgen konnte, und da anfangen mußte, wo jene aufgehört hatte, nähmlich mit dem Intereſſanten, manche Stufen durchgehen müſſe, ehe ſie nach den Geſetzen einer objektiven Kunſtwiſſenſchaft und dem Beyſpiel der claſſiſchen Dichtkunſt zum objektiven Schönen gelangen könne; ſo iſt eben damit auch bewieſen, daß das Intereſſante, als die nothwendige Vorbereitung zur unendlichen Vervollkommnung der geſammten Kunſt-Anlage, künſtleriſch erlaubt ſey. Denn der Imperativ der Kunſt iſt unbedingt, und da er nie vollkommen erfüllt werden kann, ſo muß er wenigſtens durch die endloſe Annäherung der künſtlichen Bildung immer

mehr erreicht werden. Nach dieser Ableitung, welche eine eigne Wissenschaft der angewandten Poetik begründet, ist das Interessante dasjenige, was provisorischen Kunstwerth hat. Zwar hat das Interessante nothwendig auch intellektuellen oder moralischen Gehalt; ob aber auch Werth, daran zweifle ich. Das Gute, das Wahre soll gethan, erkannt, nicht dargestellt und empfunden werden. Auf eine Menschenkenntniß, welche aus dem Shakspeare, auf eine Tugend, welche aus der Heloise geschöpft seyn soll, wollen wir keinen besondern Werth legen; so viel Rühmens auch diejenigen davon machen, welche gern recht viel Empfehlungsgründe für die Poesie anhäufen. Selbst in der Kunst hat das Interessante aber nur eine provisorische Gültigkeit.

So gefährlich es nun ist, neue Kunstwörter zu prägen, so schien es mir doch, und scheint mir auch noch jetzt durchaus nothwendig, die Tragödie des Sophokles und des Shakspeare, Dichtarten, welche sich fast durch alle Merkmahle entgegengesetzt sind, durch ein bedeutendes Beywort zu unterscheiden. Doch scheint mir die Benennung einer philosophischen Tragödie selbst nicht die schicklichste zu seyn. Besser wäre es vielleicht, die Tragödie, deren Begriff in der reinen Poetik oder

objektiven Kunstwissenschaft aufgestellt wird, und deren Beyspiel die griechische Dichtart liefert, die objektive; die Shakspearsche Dichtart hingegen, welche aus sentimentalen und charakteristischen Bestandtheilen ein in sich vollkommnes und vollkommen selbstständiges interessantes Ganzes organisirt, die interessante Tragödie zu nennen. Will man fernerhin auch die Dichtart des Corneille, Racine und Voltaire, aus übertriebner Schonung gegen den Sprachgebrauch, Tragödie nennen; so könnte man sie durch das Beywort der französischen unterscheiden, um gleich daran zu erinnern, daß dieses nur eine nationale Kunstform und Dichtart sey.

Den besten Commentar für diese Theorie und den gesammten künstlerischen Standpunkt in der nachstehenden Abhandlung würde eine ganz in diesem Sinne vollendete Geschichte der Attischen Tragödie geben. Sie würde nicht allein den höchsten Gipfel, welchen die classische Dichtkunst erreicht hat, genau bestimmen, sondern auch die Bildungsstufen ihrer Geschichte am deutlichsten erklären. Denn wie nach der Meynung des Platonischen Sokrates, was sittliche Vollkommenheit eigentlich sey, in der größern Masse des Staats sichtbarer ist, als im einzelnen Menschen; so sind

die Bildungsgesetze der griechischen Kunstgeschichte in der attischen Tragödie, wenn ich mich so ausdrücken darf, mit größerer Schrift ausgeprägt, und leichter vollständig zu erkennen.

Sind indessen die Verhältnisse der griechischen Poesie zur modernen und zur griechischen Bildung überhaupt nach ihren Bildungsstufen und Arten, ihren Gränzen und Bildungsgesetzen hinreichend bestimmt; so sind auch die Umrisse und der Entwurf des Ganzen im Wesentlichen vollständig verzeichnet, wie es in nachstehender Abhandlung versucht worden.

Erſtes Kapitel.

Von dem gegenwärtigen verworrnen Zuſtande der modernen Dichtkunſt; und wo die Aufgabe derſelben zu ſuchen ſey. Von dem Princip der Künſtlichkeit in dem Urſprunge und in der Entwicklungsgeſchichte, ſo wie in den charakteriſtiſchen Eigenſchaften der neueren Poeſie; und von der vorherrſchenden philoſophiſchen Richtung, beſonders in der tragiſchen Kunſt der Neuern.

Es ſpringt in die Augen, daß die neuere Poeſie das Ziel, nach welchem ſie ſtrebt, entweder noch nicht erreicht hat; oder daß ihr Streben überhaupt kein feſtes Ziel, ihre Bildung keine beſtimmte Richtung, die Maſſe ihrer Geſchichte keinen geſetzmäßigen Zuſammenhang, das Ganze keine Einheit hat. Sie iſt zwar nicht arm an Werken, in deren unerſchöpflichem Gehalt die forſchende Bewunderung ſich verliehrt, vor deren Rieſenhöhe das erſtaunte Auge zurückſinkt; an Werken, deren übermächtige Gewalt alle Herzen hinreißt und beſiegt. Aber die ſtärkſte Erſchütterung, die reichhaltigſte Thätigkeit ſind oft am wenigſten befriedigend. Eben die trefflichſten Gedichte der Neueren, deren hohe Kraft und Kunſt Ehrfurcht fordert, vereinigen nicht ſelten das Gemüth, nur um es ſchmerzlicher wieder zu zerreißen. Sie laſſen einen verwundenden Stachel in der Seele zurück, und nehmen mehr als ſie geben. Befriedigung findet ſich nur in dem vollſtändigen Genuß,

wo jede erregte Erwartung erfüllt, auch die kleinste Unruhe aufgelöst wird, wo alle Sehnsucht schweigt. Dieß ist es, was der Poesie unsres Zeitalters fehlt! Nicht eine Fülle einzelner, trefflicher Schönheiten, aber Uebereinstimmung und Vollendung, und die Ruhe und Befriedigung, welche nur aus diesen entspringen können; eine vollständige Schönheit, die ganz und beharrlich wäre; eine Juno, welche nicht im Augenblick der feurigsten Umarmung zur Wolke würde. Die Kunst ist deshalb nicht verlohren, weil der große Haufe aller derer, die nicht sowohl roh als verkehrt, die mehr mißgebildet als ungebildet sind, ihre Einbildungskraft von allem, was nur seltsam, oder neu ist, willig anregen lassen, um nur die unendliche Leerheit ihres Gemüths mit irgend etwas anzufüllen und um der unleidlichen Länge ihres Daseyns wenigstens auf einige Augenblicke zu entfliehn. Der Name der Kunst wird entweiht, wenn man das Poesie nennt: mit abentheuerlichen oder kindischen Bildern spielen, um schlaffe Begierden zu stacheln, stumpfe Sinne zu kitzeln, und rohen Lüsten zu schmeicheln. Aber überall, wo ächte Bildung nicht die ganze Volksmasse durchdringt, wird es eine gemeinere Kunst geben, die keine andere Reize kennt, als niedrige Ueppigkeit und widerliche Heftigkeit. Bey stetem Wechsel des Stoffs bleibt ihr Geist immer derselbe, verworrne Dürftigkeit. Dagegen giebt es bey uns auch eine bessere Kunst, deren Werke unter denen der gemeinen, wie hohe Felsen aus der unbestimmten Nebelmasse einer entfernten Gegend hervortreten. Wir treffen in der neuern Kunstgeschichte hie und da auf Dichter, welche in der Mitte eines versunknen Zeitalters Fremd-

linge aus einer höhern Welt zu seyn scheinen. Mit der ganzen Kraft ihres Gemüths wollen sie das Ewige, und wenn sie in ihren Werken Uebereinstimmung und Befriedigung noch nicht völlig erreichen; so streben sie doch so mächtig nach denselben, daß sie die gerechteste Hoffnung erregen, das Ziel der Poesie werde nicht ewig unerreichbar bleiben, wenn es anders durch Geisteskraft und Kunst, durch Bildung und Wissenschaft erreicht werden kann. Allein eben grade in dieser bessern Kunst selbst offenbaren sich die Mängel der neuern Poesie am sichtbarsten. Eben hier, wenn das Gefühl den hohen Werth eines Gedichts anerkannt, und das Urtheil den Ausspruch des Gefühls geprüft und bestätigt hat, geräth der Verstand in nicht geringe Verlegenheit. In den meisten Fällen scheint das, worauf die Kunst am ersten stolz seyn dürfte, gar nicht ihr Eigenthum zu seyn. Es ist ein schönes Verdienst der neuern Poesie, daß so vieles Gute und Große, was in den Verfassungen, der Gesellschaft, der Schulweisheit verkannt, verdrängt und verscheucht worden war, bey ihr bald Schutz und Zuflucht, bald Pflege und eine Heimath fand. Hier, gleichsam an die einzige reine Stätte in dem unheiligen Jahrhundert legten die wenigen Edlern die Blüthe ihres höhern Lebens, das Beste von allem, was sie thaten, dachten, genossen und strebten, wie auf einen Altar der Menschheit nieder. Aber ist nicht eben so oft und öfter Wahrheit und Sittlichkeit der Zweck dieser Dichter als das Schöne? Man ergründe und durchforsche nur die Absicht des Künstlers, er mag sie nun deutlich zu erkennen geben, oder ohne klares Bewußtseyn seinem Triebe folgen; man analysire nur die Urtheile der

Kenner und die Kunstgefühle des Publikums! Beynahe überall wird man eher jedes andre Princip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst, als letzten Maßstab für den Werth ihrer Werke stillschweigend vorausgesetzt oder ausdrücklich aufgestellt finden, nur nicht das Schöne. Dieß ist so wenig das herrschende Princip der neuern Poesie, daß viele ihrer vortrefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des Häßlichen sind, und man wird es wohl endlich, wenn gleich ungern, eingestehen müssen, daß es eine Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Ueberfluß aller Kräfte giebt, welche eine gleiche wo nicht eine höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordern, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Uebereinstimmung. Die gepriesensten modernen Gedichte scheinen mehr dem Grade als der Art nach von dieser Gattung verschieden zu seyn, und findet sich ja eine leise Abbildung von der vollkommnen Schönheit, so ist es nicht sowohl im ruhigen Genuß, als in unbefriedigter Sehnsucht. Ja nicht selten entfernte man sich von dem Schönen um so weiter, je heftiger man nach demselben strebte. So verwirrt sind die Gränzen der Wissenschaft und der Kunst, des Wahren und des Schönen, daß sogar die Ueberzeugung von der Unwandelbarkeit jener ewigen Gränzen fast allgemein wankend geworden ist. Die Philosophie verliehrt sich in das dichterisch Unbestimmte und die Poesie neigt sich zu einer grüblerischen Tiefe; die Geschichte wird als Dichtung, diese aber als Geschichte behandelt. Selbst die Dichtarten verwechseln gegenseitig ihre Bestimmung; eine lyrische Stimmung wird der Gegenstand eines Drama, und ein dramatischer

Stoff wird in lyrische Form gezwängt. Diese Anarchie bleibt nicht an den äußern Gränzen stehn, sondern erstreckt sich über das ganze Gebiet des Kunstgefühls, wie der Kunst selbst. Die hervorbringende Kraft ist rastlos und unstät; die einzelne wie die öffentliche Empfänglichkeit ist immer gleich unersättlich und gleich unbefriedigt. Die Wissenschaft selbst scheint an einem festen Punkt in dem endlosen Wechsel völlig zu verzweifeln. Das allgemeine Kunstgefühl — doch wie wäre da ein öffentlicher Kunstsinn möglich, wo es keine öffentliche Sitten giebt? — die Caricatur des wahren Kunstsinns, die Mode, huldigt mit jedem Augenblicke einem andern Abgotte. Jede neue glänzende Erscheinung erregt den zuversichtlichen Glauben, jetzt sey das Ziel, das höchste Schöne, erreicht, das Grundgesetz des künstlerischen Sinns, der äußerste Maßstab alles Kunstwerthes gefunden. Nur daß der nächste Augenblick den Taumel endigt; daß dann die nüchtern gewordnen das Bildniß des sterblichen Abgottes zerschlagen, und in neuem erkünstelten Rausch einen andern an seiner Stelle einweihen, dessen Vergötterung wiederum nicht länger dauern wird, als die Laune seiner Anbeter! — Der eine Künstler strebt allein nach den üppigen Reizen eines wollüstigen Stoffs, dem blühenden Schmuck, dem schmeichelnden Wohllaut einer bezaubernden Sprache, wenn auch seine abentheuerliche Dichtung Wahrheit und Schicklichkeit beleidigt und die Seele leer läßt. Jener andre täuscht sich wegen einer gewissen Rundung und Feinheit in der Anordnung und Ausführung mit dem voreiligen Wahne der Vollendung. Ein dritter, um Reiz und Rundung unbekümmert, hält ergreifende Treue der Darstellung, das

tiefſte Auffaſſen der verborgenſten Eigenthümlichkeit für das höchſte Ziel der Kunſt. Dieſe Einſeitigkeit des italiäniſchen, franzöſiſchen und engländiſchen Kunſtſinns findet ſich in ihrer ſchneidenden Härte in Deutſchland beyſammen wieder.

Die metaphyſiſchen Unterſuchungen einiger wenigen Denker über das Schöne hatten nicht den mindeſten Einfluß auf die Bildung des Kunſtgefühls ſelbſt und der Kunſt. Die praktiſche Lehre von der Poeſie aber war bis auf wenige Ausnahmen bis jetzt nicht viel mehr als der Sinn deſſen, was man verkehrt genug ausübte; gleichſam der abgezogne Begriff des falſchen Geſchmacks, der Geiſt der ſo unglücklich entarteten Kunſtentwicklung. Sie folgte daher natürlicher Weiſe jenen eben erwähnten drey falſchen Hauptrichtungen eines irrenden Schönheitsgefühls, und ſuchte den Zweck der Kunſt bald im üppigſten ſinnlichen Reiz, bald in der äußern Abglättung eines correcten Ausdrucks, bald in der charakteriſtiſchen Wahrheit der Darſtellung. Hier empfahl ſie die durch den Stempel ihrer Autorität ſanktionirten Werke, als ewig unerreichbare Vorbilder der Nachahmung, welche Nachahmung ſolcher claſſiſchen Vorbilder allein zur Vollendung in der Kunſt führen könnten; dort ſtellte ſie unbedingte Originalität als den höchſten Maßſtab alles Kunſtwerthes auf, und bedeckte den entfernteſten Verdacht der Nachahmung mit unendlicher Schmach. Strenge forderte ſie in ſcholaſtiſcher Rüſtung unbedingte Unterwerfung auch unter ihre willkührlichſten offenbar thörichten Geſetze; oder ſie vergötterte in myſtiſchen Orakelſprüchen das Genie, machte eine künſtliche Geſetzloſigkeit zum erſten Grundſatz,

und verehrte mit stolzem Aberglauben Offenbarungen, die nicht selten sehr zweydeutig waren. Die Hoffnung, durch Grundsätze lebendige Werke zu erfinden, nach Begriffen schöne Spiele auszuarbeiten, wurde aber so oft getäuscht, daß an die Stelle des Glaubens endlich eine äußerste Gleichgültigkeit trat. Die Wissenschaft mochte es sich selbst zuschreiben, wenn sie bey dem genievollen Künstler wie bey dem Publikum allen Glauben verlohren hatte! Wie konnte sie Achtung für ihre Aussprüche erwarten, Gehorsam gegen ihre Gesetze fordern, da es ihr noch nicht einmal gelungen war, eine richtige Erklärung von der Natur der Dichtkunst, und eine befriedigende Eintheilung ihrer Arten zu geben? Da sie sogar über die Bestimmung der Kunst überhaupt mit sich noch nicht hat einig werden können? Ja wenn es auch irgend eine Behauptung giebt, in welcher die Anhänger der verschiedenen Kunst-Systeme einigermaßen mit einander übereinzustimmen scheinen, so ist es allein die: daß es kein allgemeingültiges Gesetz der Kunst, kein beharrliches Ziel für den Sinn des Schönen gebe, oder daß es, falls es ein solches gebe, doch nicht anwendbar sey; daß die Richtigkeit des Kunstgefühls und die Schönheit der Kunst allein vom Zufall abhange. Und wirklich scheint der Zufall hier allein sein Spiel zu treiben, und als unumschränkter Gebieter in diesem seltsamen Reiche der Verwirrung zu herrschen. Die Anarchie, welche in der künstlerischen Theorie, wie in der Praxis der Künstler so sichtbar ist, erstreckt sich sogar auf die Geschichte der neuern Poesie. Kaum läßt sich in ihrer Masse beym ersten Blick etwas Gemeinsames bemerken, geschweige denn in ihrem Fortgange Gesetz-

mäßigkeit, in ihrer Bildung bestimmte Stufen, zwischen ihren Theilen entschiedne Gränzen, und in ihrem Ganzen eine befriedigende Einheit finden; wenn man nicht einen ganz andern Standpunkt für die moderne Kunst zu erforschen strebt und aufzustellen vermag, als den bisher gewöhnlichen. In einer aufeinander folgenden Reihe von Dichtern findet sich keine beharrliche Eigenthümlichkeit, und in dem Geiste gleichzeitiger Werke giebt es keine gemeinschaftlichen Verhältnisse. Bey den Modernen ist es nur ein frommer Wunsch, daß der Geist eines großen Meisters, eines glücklichen Zeitalters, seine wohlthätigen Wirkungen weit um sich her verbreiten möchte, ohne daß deshalb der Gemeingeist die Eigenthümlichkeit des Einzelnen verwische, seine Rechte kränke, oder seine Erfindungskraft lähme. Jedem großen Originalkünstler pflegt hier, so lange ihn noch die Fluth der Mode empor trägt, ein zahlloser Schwarm der armseligsten Nachahmer zu folgen, bis durch ihre ewigen Wiederhohlungen und Entstellungen das große Urbild selbst so alltäglich und ekelhaft geworden ist, daß nun an die Stelle der Vergötterung Abscheu oder ewige Vergessenheit tritt. Charakterlosigkeit scheint mithin der einzige Charakter der neuern Poesie, Verwirrung das Gemeinsame in der Masse ihre Hervorbringungen und Bestrebungen, Gesetzlosigkeit der Geist ihrer Entwicklungsgeschichte, und ein skeptisches Hin- und Herschwanken, oder ohne Ziel umherirrendes Grübeln, das Resultat der wissenschaftlichen Untersuchungen über die Kunst. Nicht einmal die Eigenthümlichkeit hat bestimmte und feste Gränzen. Die französische und engländische, die italiänische und spanische Dichtkunst scheinen

häufig, wie auf einer Maskerade, ihren Nationalcharakter gegenseitig zu vertauschen. Die deutsche Poesie aber stellt ein beynahe vollständiges geographisches Naturalienkabinett aller Nationalcharaktere jedes Zeitalters und jeder Weltgegend dar; nur der Deutsche, sagt man, fehle. Im Grunde völlig gleichgültig gegen alle Form, und nur voll unersättlichen Durstes nach Stoff, verlangt auch das feinere Publikum von dem Künstler nichts als das Interesse einer charakteristischen Eigenthümlichkeit, oder den Effekt der Leidenschaft. Wenn nur gewirkt wird, wenn die Wirkung nur stark und neu ist, so ist die Art wie, und der Stoff, worin es geschieht, dem Publikum so gleichgültig, als die Uebereinstimmung der einzelnen Wirkungen zu einem vollendeten Ganzen. Die Kunst thut das ihrige, um diesem Verlangen ein Genüge zu leisten. Wie in einem geistigen Kramladen steht hier Volkspoesie und Bontonpoesie beysammen, und selbst der Metaphysiker sucht sein eignes Sortiment nicht vergebens; nordische oder christliche Epopöen für die Freunde des Nordens und des Christenthums; Geistergeschichten für die Liebhaber mystischer Gräßlichkeiten, und irokesische oder kannibalische Oden für die Liebhaber der Menschenfresserey; griechische Sitten für antike Seelen, und Rittergedichte für den romantischen Sinn, ja sogar altdeutsche Nationalpoesie für die Dilettanten der Deutschheit! Aber umsonst führt man aus allen Zonen den reichsten Ueberfluß solcher materiellen Reize und historischen Merkwürdigkeiten zusammen! Das Faß der Danaiden bleibt ewig leer. Durch jeden Genuß werden die Begierden nur heftiger; mit jeder Gewährung steigen die Forderungen im-

mer höher, und die Hoffnung einer endlichen Befriedigung entfernt sich immer weiter. Das Neue wird alt, das Seltene gemein, und die Stachel des Reizenden werden stumpf. Bey schwächerer Selbstkraft und bey geringerm Kunsttriebe sinkt die schlaffe Empfänglichkeit in eine empörende Ohnmacht; der geschwächte und krankhaft gewordne Kunstsinn will endlich keine andre Speise mehr annehmen als eckelhafte Seltsamkeiten von der rohesten Art, bis er zuletzt ganz abstirbt und mit einer entschiednen Unempfänglichkeit und Unempfindlichkeit für alles endigt. Wenn aber auch die Kraft nicht unterliegt, so bringt es wenig Gewinn. Wie ein Mann von großem Gemüthe, dem es aber an Uebereinstimmung fehlt, bey dem Dichter von sich selbst sagt:

„So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
„Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde";

so strebt und schmachtet die kraftvollere Künstler-Anlage rastlos in unbefriedigter Sehnsucht, und die Pein der vergeblichen Anstrengung steigt nicht selten bis zu einer eignen Art von innern Verzweiflung des unbefriedigten Gefühls.

Wenn man nun diesen Mangel an Einheit und an einem deutlich bestimmten Zweck, dieses Gesetzlose in dem Ganzen der neuern Poesie, und dagegen die hohe Vortrefflichkeit der einzelnen Theile gleich aufmerksam beobachtet; so erscheint ihre Masse wie ein Meer streitender Kräfte, wo die Theilchen der aufgelösten Schönheit, die Bruchstücke der zerschmetterten Kunst, in trüber Mischung sich verworren durch einander regen. Man könnte sie ein Chaos alles Erhabnen, Schönen und Reizenden nennen,

welches gleich dem alten Chaos, aus dem sich, wie die Sage lehrt, die Welt ordnete, eine Liebe und einen Haß erwartet, um die verschiedenartigen Bestandtheile zu scheiden, die gleichartigen aber zu vereinigen.

Sollte sich nicht ein Leitfaden entdecken lassen, um diese räthselhafte Verwirrung zu lösen, den Ausweg aus diesem Labyrinthe zu finden? Der Ursprung, Zusammenhang und Grund so vieler seltsamen Eigenheiten der neuern Poesie muß doch auf irgend eine Weise erklärbar seyn. Vielleicht gelingt es uns, aus dem Geist ihrer bisherigen Geschichte zugleich auch den Sinn ihres jetzigen Strebens, die Richtung ihrer fernern Laufbahn, und ihr künftiges Ziel aufzufinden. Wären wir erst über das herrschende Princip ihrer Bildung im Klaren, so würde es vielleicht nicht schwer seyn, daraus die vollständige Aufgabe derselben zu entwickeln. Schon oft erzeugte ein dringendes Bedürfniß seinen Gegenstand; aus der Verzweiflung gieng eine neue Ruhe hervor, und die Anarchie ward die Mutter einer wohlthätigen Wiedergeburth. Sollte die künstlerische Anarchie unsres Zeitalters nicht eine ähnliche glückliche Katastrophe erwarten dürfen? Vielleicht ist der entscheidende Augenblick gekommen, wo dem Kunststreben entweder eine gänzliche Verbesserung bevorsteht, nach welcher es nie wieder zurücksinken kann, sondern nothwendig fortschreiten muß; oder die Kunst wird auf immer fallen, und unser Zeitalter muß allen Hoffnungen auf Schönheit und Wiederherstellung ächter Kunst ganz entsagen. Wenn wir also zuvor den Charakter der neuern Poesie bestimmter gefaßt, das lenkende Princip ihrer Bildung aufgefunden, und die auffallendsten Züge ihres

eigenthümlichen Wesens erklärt haben werden, so werden sich uns folgende Fragen aufdringen:

Welches ist die Aufgabe der modernen Poesie?

Kann sie erreicht werden?

Und welches sind die Mittel dazu?

Es ist einleuchtend, daß es in strengster und buchstäblicher Bedeutung keine Charakterlosigkeit geben kann. Was man so zu nennen pflegt, wird entweder ein sehr verwischter, gleichsam unleserlich gewordner, oder ein äußerst zusammengesetzter, verwickelter und räthselhafter Charakter seyn. Schon jene durchgängige Anarchie und Unregelmäßigkeit in der Masse der neuern Poesie ist doch etwas Gemeinsames; ein bedeutender und charakteristischer Zug, der nicht ohne gemeinschaftlichen innern Grund seyn kann. Wir sind übrigens gewohnt, mehr nach einem dunkeln Gefühl als nach deutlich entwickelten Gründen, die neuere Poesie als ein zusammenhängendes Ganzes zu betrachten. Aber mit welchem Recht dürfen wir dieß stillschweigend voraussetzen? Es ist wahr, bey aller Eigenthümlichkeit und Verschiedenheit der einzelnen Nationen verräth das Europäische Völkersystem dennoch durch einen auffallend ähnlichen Geist der Sprachen, der Verfassungen, Gebräuche und Einrichtungen, in vielen übrig gebliebenen Spuren der frühern Zeit, den gleichartigen und gemeinschaftlichen Ursprung in ihrer gesammten Geistescultur. Dazu kommt noch eine gemeinschaftliche von allen Gebräuchen und Begriffen der heidnischen Vorwelt so ganz abweichende Religion. Außerdem ist die Bildung dieser äußerst merkwürdigen Völkermasse so innig verknüpft, so durchgängig zusammenhängend, so beständig in gegen-

seitigem Einflusse aller einzelnen Theile; sie hat bey aller Verschiedenheit so viele gemeinschaftliche Eigenschaften, strebt so sichtbar nach einem gemeinschaftlichen Ziele, daß sie nicht wohl anders als wie ein Ganzes betrachtet werden kann. Was vom Ganzen wahr ist, gilt auch vom einzelnen Theil; wie die moderne Bildung überhaupt, so ist auch die neuere Poesie ein zusammenhängendes Ganzes. So einleuchtend und entschieden jene Bemerkung aber auch für viele seyn mag, so fehlt es doch gewiß nicht an Zweiflern, die diesen Zusammenhang theils läugnen, theils aus zufälligen Umständen und nicht aus einem gemeinschaftlichen Einheitsgrunde und wesentlichem Princip erklären. Es ist hier nicht der Ort dieß auszumitteln; es verlohnt sich aber wohl der Mühe, dieser Spur zu folgen, und den Versuch zu unternehmen, ob jene allgemeine Voraussetzung die Prüfung bestehen kann. Schon der durchgängige gegenseitige Einfluß der neuern Poesie deutet auf einen wesentlichen innern Zusammenhang. Seit der Wiederherstellung der Wissenschaften fand unter den verschiedenen Nationalpoesien der größten und gebildetsten Europäischen Völker eine stete Wechselnachahmung Statt. Sowohl die italiänische als die französische und englische Manier in der Kunst und Poesie hatte ihre goldne Zeit, wo sie den Geschmack des ganzen übrigen gebildeten Europa despotisch beherrschte. Nur Deutschland hat bis jetzt den vielseitigsten fremden Einfluß ohne die gleiche Rückwirkung von seiner Seite erfahren. Durch diese europäische Gemeinschaft wird die grelle Härte des ursprünglichen Völkercharakters immer mehr verwischt, und endlich fast gar vertilgt. An die Stelle desselben tritt nun je mehr

und mehr ein allgemeiner europäischer Geist und Charakter, und die Geschichte jeder besondern Poesie der einzelnen modernen Völker stellt uns den allmähligen Übergang von ihrem ursprünglichen ganz beschränkten und scharf bezeichneten Volks- und Natur-Charakter zu dem spätern Gemein-Charakter unsrer künstlich progressiven europäischen Bildung von einer andern und neuen Seite dar. Aber schon in den frühesten Zeiten haben die verschiedenen ursprünglichen Eigenthümlichkeiten so viel Gemeinsames, daß sie wie Ein Gewächs und nur als Zweige eines Stamms erscheinen, durch die Ähnlichkeit der romanischen Sprachen und Versarten, und so mancher ganz eigenthümlichen Dichtungsformen jener romantischen Zeit. So lange die Fabel der Ritterzeit und die christliche Legende und katholischen Sinnbilder eine reiche Vorrathskammer und eigne Art von neuer Mythologie für die Poesie des Mittelalters waren, ist die Ähnlichkeit des Stoffes und des Geistes der Darstellungen so groß, daß die nationale Verschiedenheit sich beynahe in die Gleichheit der ganzen romantischen Masse verliert. Der Charakter jener Zeit selbst war einfacher und einförmiger. Aber auch nachdem durch einen großen historischen Umschwung die Form der europäischen Welt ganz verändert ward, und mit dem Emporkommen des dritten Standes die verschiedenen Nationalcharaktere mannichfaltiger wurden, und weiter aus einander wichen, blieb dennoch ungemein viel Ähnlichkeit übrig. Diese äußerte ihren Einfluß auch auf die Poesie, nicht nur in dem Charakter derjenigen Dichtungsarten, deren Stoff das bürgerliche Leben ist, und in dem Geiste aller Darstellungen, son-

dern sogar in manchen gemeinschaftlichen Sonderbarkeiten.

Doch diese Züge würden sich allenfalls aus der gemeinschaftlichen Abstammung und der gegenseitigen Berührung, kurz aus der äußern Lage erklären lassen. Es giebt aber noch andre merkwürdige Züge der neuern Poesie, wodurch sie sich von allen übrigen Entwicklungen der Dichtkunst, welche uns die Geschichte kennen lehrt, aufs bestimmteste unterscheidet, deren Grund und Zweck nur aus einem gemeinschaftlichen innern Princip befriedigend abgeleitet werden kann. Dahin gehört die äußerst charakteristische unermüdete Beharrlichkeit, mit der alle europäische Nationen bey der Nachahmung der antiken Kunst geblieben, und durch kein Mißlingen ganz abgeschreckt, oft auf neue Weise zu ihr zurückgekehrt sind. Jenes sonderbare Verhältniß der Theorie zur praktischen Ausübung, da der Geschmack, selbst in der Person des Künstlers, wie des Publikums, von der Wissenschaft nicht bloß Erklärung seiner Ausspräche, Erläuterung seiner Gesetze, sondern Zurechtweisung verlangte, von ihr sein Ziel, die Richtung und das Gesetz der Kunst bestimmt haben wollte. In sich selbst uneins und ohne innern Widerhalt, nimmt, so scheint es, der kranke Geschmack zu den Vorschriften eines Arztes oder eines Quacksalbers seine Zuflucht, wenn dieser nur durch zuversichtliche Anmaßung die leichtgläubige Treuherzigkeit zu täuschen weiß. Ferner gehört noch zu diesen charakteristischen Kunsteigenthümlichkeiten des Zeitalters der schneidende Gegensatz zwischen einer höhern und niedern Kunst. Ganz nah beysammen existiren, leben und wirken besonders jetzt zwey verschiedene Poesien

neben einander, deren jede ihr eignes Publikum hat, und unbekümmert um die andre ihren Gang für sich geht. Sie nehmen nicht die geringste Notiz von einander, außer wenn sie zufällig auf einander treffen, durch gegenseitige Verachtung und Spott; oft nicht ohne heimlichen Neid über die Popularität der einen oder die Vornehmigkeit der andern. Das Publikum, welches sich mit der gröbern Kost begnügt, ist naiv genug, jede Poesie, welche höhere Ansprüche macht, als für Gelehrte allein bestimmt, nur außerordentlichen Geistern oder doch nur seltnen festlichen Augenblicken angemessen, von der Hand zu weisen und sich dagegen seiner poetischen Gemeinheit in dem alltäglichen Kunstbedarf der gewöhnlichen Schauspiele und Romanenkost mit zufriednem Selbstbewußtseyn zu überlassen.

Am wichtigsten und wesentlichsten aber für das Ganze ist das große Übergewicht des Charakteristischen und dessen, was bloß zufällig, vorübergehend und subjektiv schön ist oder des Interessanten in der ganzen Masse der neuern Poesie, vorzüglich aber in den spätern Zeitaltern derselben. Dazu gehört auch das rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, und durch die Neuheit Anziehenden bey dem dennoch die Sehnsucht unbefriedigt bleibt; so wie nach dem Auffallenden und Seltsamen.

Wenn die verschiedenen Nationalbestandtheile der neuern Poesie, aus ihrem Zusammenhang gerissen, und als einzelne für sich bestehende Ganze betrachtet werden, so sind sie unerklärlich. Sie bekommen erst gegenseitig durch einander Haltung und Bedeutung. Je aufmerksamer man aber die ganze Masse der neuern Poesie selbst

betrachtet, je mehr erscheint auch sie als das bloße Stück eines Ganzen. Die Einheit, welche so viele gemeinsame Eigenschaften zu einem Ganzen verknüpft, ist in der Masse ihrer Geschichte nicht sogleich sichtbar. Wir müssen ihre Einheit also sogar jenseits ihrer Gränzen aufsuchen, und sie selbst giebt uns einen Wink, wohin wir unsere Betrachtung richten sollen. Jene gemeinsamen Züge, welche uns Spuren eines innern Zusammenhanges zu seyn schienen, sind überhaupt seltner schon entwickelte und klar hervortretende Eigenschaften, als noch unvollendete Bestrebungen und tiefer liegende, geistige Verhältnisse. Die Gleichheit einiger derselben vermehrt sich, je mehr wir uns von dem jetzigen Zeitalter rückwärts entfernen; die einiger andern, je mehr wir uns demselben nähern. Wir müssen also nach einer doppelten Richtung nach ihrer Einheit forschen; rückwärts nach dem ersten Ursprunge ihrer Entstehung und Entwicklung; vorwärts nach dem letzten Ziele ihrer Fortschreitung. Vielleicht gelingt es uns auf diesem Wege, ihre Geschichte vollständig zu erklären und nicht nur den Grund, sondern auch den Zweck ihres eigenthümlichen Strebens und Wesens befriedigend anzugeben.

Nichts widerspricht dem Charakter und selbst dem Begriffe des Menschen so sehr, als die Idee einer völlig vereinzelten Kraft, welche durch sich und in sich allein wirken könnte. Niemand wird wohl läugnen, daß derjenige Mensch wenigstens, den wir kennen, nur in einer Welt daseyn und als daseyend gedacht werden könne. Schon der unbestimmte Begriff, welchen der gewöhnliche Sprachgebrauch mit den Worten „Cultur, Entwicklung,

Bildung" verbindet, setzt zwey verschiedene Naturen voraus; eine, welche gebildet wird, und eine andre, welche durch Umstände und äußre Lage die Bildung veranlaßt und modifizirt, befördert und hemmt. Der Mensch kann nicht thätig seyn, ohne sich zu bilden. Bildung ist der eigentliche Inhalt jedes menschlichen Lebens, und der wahre Gegenstand der höhern Geschichte, welche in dem scheinbar zufälligen Wechsel des äußern Veränderlichen das innre Nothwendige oder die Entwickelung des Ewigen aufsucht. So wie der Mensch ins Daseyn tritt, wird er mit dem Schicksal gleichsam handgemein, und sein ganzes Leben ist ein steter Kampf auf Leben und Tod mit der furchtbaren Macht, deren Armen er nie entfliehen kann. Innig umschließt sie ihn von allen Seiten und läßt keinen Augenblick von ihm ab. Man könnte die Geschichte der Menschheit, welche die ursprüngliche Genesis und die nothwendigen Fortschritte der menschlichen Bildung charakterisiren soll, mit militärischen Jahrbüchern vergleichen. Sie ist der treue Bericht von dem Kriege der Menschheit und des Schicksals. Der Mensch bedarf aber nicht nur einer Welt außer sich, welche bald Veranlassung, bald Element, bald Organ seiner Thätigkeit werde; sondern sogar im Mittelpunkte seines eignen Wesens hat sein Feind, die ihm entgegengesetzte Natur, noch Wurzel gefaßt. Es ist schon oft bemerkt worden, die Menschheit sey eine zwitterhafte Spielart, eine zweydeutige Mischung eines göttlichen Elements und der Thierheit. Man hat es richtig gefühlt, daß es ihr ewig unabänderlicher Charakter sey, die unauflöslichen Widersprüche, die unbegreiflichen Räthsel in sich zu vereinigen, welche aus der Zusammen-

ſetzung des unendlich Entgegengeſetzten entſpringen. Der Menſch iſt eine aus ſeinem reinen Selbſt und einem fremdartigen Weſen gemiſchte Natur. Er kann mit dem Schickſal nie reine Abrechnung halten, und beſtimmt ſagen: jenes iſt dein Einfluß, dieß iſt mein Werk und mein geiſtiges Eigenthum. Nur das Gemüth, welches von dem Schickſal hinlänglich durchgearbeitet worden, erreicht das ſeltne Glück, ſelbſtſtändig ſeyn zu können. Die Grundlage ſeiner ſtolzeſten Werke iſt dennoch oft ein bloßes Geſchenk der Natur, und auch ſeine beſten Thaten ſind nicht ſelten kaum zur Hälfte ſein. Ohne alle Freyheit wäre es keine That; ohne alle fremde Hülfe keine menſchliche. Die zu bildende innere Kraft aber muß nothwendig das Vermögen haben, ſich die Gabe der ſie von außen bildenden zuzueignen, das Vermögen, auf die Veranlaſſung jener ſich ſelbſt zu beſtimmen; ſie muß frey ſeyn. Bildung oder Entwicklung der Freyheit iſt die nothwendige Folge alles menſchlichen Thuns und Leidens, das endliche Ergebniß jeder Wechſelwirkung der Freyheit und der Natur. In dem gegenſeitigen Einfluß, der ſteten Wechſelbeſtimmung, welche zwiſchen beyden Statt findet, muß nun nothwendiger Weiſe eine von beyden Kräften die wirkende, die andre die rückwirkende ſeyn. Entweder die Freyheit oder die Natur muß der menſchlichen Bildung den erſten beſtimmenden Anſtoß geben, und dadurch die Richtung des Weges, das Geſetz der Fortſchreitung, und das endliche Ziel der ganzen Laufbahn vorzeichnen; es mag nun von der Entwicklung der geſammten Menſchheit oder eines einzelnen weſentlichen Beſtandtheils derſelben die Rede ſeyn. Im erſten Fall kann die Bildung eins

natürliche, im letztern eine künstliche heißen. In jener ist der erste ursprüngliche Quell der Thätigkeit ein unbestimmtes Verlangen; in dieser ein bestimmter Zweck. Dort ist der Verstand auch bey der größten Ausbildung höchstens nur der Handlanger und Dolmetscher der Neigung; der gesammte zusammengesetzte Trieb aber der unumschränkte Gesetzgeber und Führer der Bildung. Hier ist die bewegende, ausübende Macht zwar auch der Trieb; die lenkende, gesetzgebende Macht hingegen der Verstandeszweck; ein oberstes lenkendes Gedanken-Princip, welches die blinde Kraft leitet und führt, ihre Richtung bestimmt, die Anordnung der ganzen Masse gestaltet und nach Willkühr die einzelnen Theile trennt und verknüpft.

Die Erfahrung belehrt uns, daß unter allen Zonen, in jedem Zeitalter, bey allen Nationen, und in jedem Theile der menschlichen Bildung, die praktische Ausübung der Theorie, das Leben der Wissenschaft voranging, daß ihre Bildung von der Natur und ihrer bewegenden und treibenden Kraft den Anfang nahm. Und auch schon vor aller Erfahrung kann die Vernunft sicher im voraus bestimmen, daß die Veranlassung dem Veranlaßten, die Wirkung der Rückwirkung, der Anstoß der Natur der Selbstbestimmung des Menschen vorangehn müsse. Nur auf die Natur kann erst eigentliche Kunst, nur auf eine natürliche Bildung kann die künstliche folgen. Und zwar auf eine unglücklich beendigte natürliche Bildung; denn wenn der Mensch auf dem leichten Wege der Natur ohne Hinderniß immer weiter zum Ziele fortschreiten könnte, so wäre ja die Hülfe der Kunst ganz überflüssig, und es ließe sich in der That gar nicht einsehen, was ihn bewe-

gen sollte, einen neuen Weg einzuschlagen. Die bewegende Kraft wird sich in der einmal genommenen Richtung fortbewegen, wenn sie sich selbst überlassen bleibt, und ein Umschwung von außen ihr nicht eine neue Richtung ertheilt. Die Natur wird das lenkende Princip und herrschender Geist der Bildung bleiben, bis sie dieses Recht verlohren hat, und wahrscheinlich wird nur ein unglücklicher Mißbrauch ihrer Macht den Menschen dahin vermögen, sie ihres Amtes zu entsetzen. Daß der Versuch der natürlichen Bildung mißglücken könne, ist aber gar keine unwahrscheinliche Voraussetzung; der Trieb ist zwar ein mächtiger Beweger, aber ein blinder Führer. Ueberdem ist hier in die Gesetzgebung selbst etwas Fremdartiges aufgenommen: denn der gesammte Trieb ist ja nicht rein, sondern aus Menschheit und Thierheit zusammengesetzt. Die künstliche Bildung hingegen kann wenigstens zu einer richtigen Gesetzgebung, dauerhaften Vervollkommnung, und endlichen, vollständigen Befriedigung führen; weil dieselbe Kraft, welche das Ziel des Ganzen aus sich selbst entnimmt, hier zugleich auch die Richtung der Laufbahn bestimmt, die einzelnen Theile lenkt und ordnet.

Schon in den frühesten Zeitaltern der europäischen Bildung aber finden sich unverkennbare Spuren jenes künstlichen Ursprungs und der vorherrschenden Verstandesrichtung der neuern Poesie. Die Kraft, der Stoff war zwar durch die Natur gegeben; das bestimmende Princip der dichterischen Bildung war aber nicht der Trieb, sondern gewisse leitende Begriffe und Zwecke. Mögen diese herrschenden Begriffe noch so dunkel und unentwickelt seyn, so können und dürfen sie doch mit dem Triebe,

viele Thierarten stets dasselbe Geschrey einer tiefern innern Begierde, oder enden den schon melodischen Gesang in öftern Wiederhohlungen mit dem ähnlichen oder gleichen Schlußfall. Es ließe sich auch wohl denken, daß vermöge einer besondern Vorliebe des Sinns, oder der eigenthümlichen Naturanlage seiner Sprache, ein Volk auch ohne absichtliche Künsteley, an dieser Ähnlichkeit der Klänge ein übermäßiges Wohlgefallen fände. Nur in der tiefsten Charakteristik der Gefühle kann die poetische Bedeutung dieser musikalischen Sylbenspiele und Anklänge der Fantasie gesucht und gefunden werden. Wo aber der Reim keinen andern Grund hat, als die überwundne Schwierigkeit, das Vergnügen an einem unerwarteten Worte, und die äußre Glätte eines bedeutungslosen Wohllauts für ein gleichförmig gewöhntes Ohr, wie mehrentheils bey den eigentlich modernen Dichtern, da muß der so behandelte Reim als etwas Barbarisches und Verwerfliches erscheinen. Nur wo verkehrte Begriffe das Ziel und die Richtung der poetischen Bildung bestimmten, konnte man eine solche fremde Zierrath zum nothwendigen Gesetz, und das kindische Behagen an einer eigensinnigen Spielerey beynahe zum letzten Zweck der Kunst erheben. In dieser höchst modernen und ganz unkünstlerischen Ansicht und Behandlungsweise des Reims ist denn auch seine angemeßne Behandlung eine so äußerst seltne und schwere Kunst, daß die bewundernswürdige Geschicklichkeit der größten Meister kaum hinreicht, ihn nur unschädlich zu machen. Mit dem antiken Begriff der schönen Kunst läßt sich der Reim einmal nicht vereinbaren, und wird immer als eine fremdartige Störung auf diesem Standpunkte erscheinen. Die

antike Schönheit der poetischen Darstellung verlangt Rhythmus und Melodie; denn nur die gesetzmäßige Gleichartigkeit in der zwiefachen Quantität der auf einander folgenden Töne, kann das Allgemeine und Beharrliche in dem Wechsel der Gefühle und Leidenschaften ausdrücken. Die regelmäßige Ähnlichkeit aber in der innern Qualität und dem Materiellen mehrerer Klänge, kann nur das Einzelne ausdrücken und durch die Elemente der Sprache dichterisch charakterisiren. Unstreitig kann sie auf diese Art, in der Hand eines großen Meisters, ungemein viel Sinn bekommen, und ein wichtiges Werkzeug und Mittel für die charakteristische Tiefe der Gefühle in der Poesie werden. Auch von dieser Seite bestätigt sich also das Resultat, daß der Reim, nebst der Herrschaft des charakteristisch Bedeutenden selbst, in der künstlichen Bildung der Poesie seine eigentliche Stelle findet, und eben dieser wesentlich angehört.

Es darf uns nicht irre machen, daß dieser Spuren der Künstlichkeit im Anfange der neuern Poesie, im Vergleich gegen die spätere Zeit doch nur wenige sind. Das große welthistorische Völker-Chaos, welches den Zwischenraum zwischen der antiken und der modernen Bildung anfüllt, mußte erst beendigt seyn, ehe der Charakter der letztern recht laut werden konnte. Es blieben zwar Bruchstücke der antiken Bildung und Eigenthümlichkeit genug übrig; aber durch die nationale Urkraft der nordischen Sieger wurde dennoch wie ein frischer Zweig auf den schadhaften Stamm gepfropft. Nun mußte freylich die neue Natur erst Zeit haben, zu werden, zu wachsen, und sich zu entwickeln, ehe die Kunst sie nach Willkühr

lenken und ihre eigne Unerfahrenheit an jener verſuchen konnte. Der Keim der künſtlichen Bildung war ſchon lange vorhanden; in einer durchaus geiſtigen und allgemeinen Religion, durch welche alſo auch das ganze Leben und alle Kunſt und Bildung viel intellektueller ward; in dem unausſprechlichen Elende ſelbſt, welches das endliche Reſultat der nothwendigen Entartung der natürlichen Bildung war; und endlich in den vielen Fertigkeiten, Erfindungen und Kenntniſſen, welche nicht verlohren giengen. Was von der Erndte der ganzen Vorwelt noch vorhanden war, ward den nordiſchen Ankömmlingen zu Theil. Eine große und reiche Erbſchaft, welche ſie aber dadurch theuer genug erkauften, daß ihnen die ſittliche Entartung einer in ſich ſelbſt verſunknen Natur zugleich mit überliefert ward! Das Erdreich mußte erſt urbar gemacht werden und vielfältig cultivirt ſeyn, ehe dieſer Keim ſich allmählig entwickeln, und aus dem Schooße der Barbarey die neue Form langſam ans Licht treten konnte. Ueberdem hatte der moderne Geiſt mit den nothwendigen Bedürfniſſen der Religion und Politik ſo viel zu ſchaffen, daß er erſt ſpät an den Luxus des Schönen denken konnte. Daher blieb auch die europäiſche Poeſie ſo geraume Zeit beynahe nur national und noch ganz der Liebe und Entwicklung der einzelnen Völker anheim geſtellt, bis ſich erſt das gemeinſame Weſen derſelben in ſeiner Allgemeinheit kund gab und hervortrat. Es ſind daher neben dem Naturcharakter, welchen ſie in ihrem nationalen Urſprunge an ſich trägt, Anfangs nur einige, zwar unverkennbare, aber doch nur wenige Spuren dieſes künſtlichen Charakters und vorherrſchenden Princips der Künſtlichkeit in ihrer Entwicklung ſichtbar.

Zwar äußern schon leitende Begriffe ihren Einfluß auf die künstlerische Praxis; diese sind aber selbst so dürftig, daß sie höchstens nur für die ersten schwachen Spuren der künftigen Theorie gelten können. Es ist in dieser Zeit noch gar keine eigentliche Theorie vorhanden, welche von der Ausübung abgesondert, und nothdürftig zusammenhängend wäre. Späterhin tritt aber die Theorie mit ihrem zahlreichen Gefolge desto herrschsüchtiger hervor, greift immer weiter um sich, kündigt sich selbst als gesetzgebendes Princip der modernen Dichtkunst an, und wird als solches auch vom Publikum, wie vom Künstler und Kenner anerkannt. Eigentlich wäre es nun ihre große Bestimmung, dem verderbten Kunstgefühl seine verlohrne Gesetzmäßigkeit, und der verirrten Kunst ihre ächte Richtung wieder zu geben. Aber nur wenn sie allgemeingültig wäre, könnte sie allgemeingeltend werden, und von einer kraftlosen Anmaßung sich zum Range einer wirklichen öffentlichen Macht erheben. Wie wenig sie aber bis jetzt gewesen sey, was sie seyn sollte, ist schon daraus offenbar, daß sie nie mit sich selbst einig werden konnte. Bis dahin müssen die Gränzen des Verstandes und des Gefühls im Gebiete der Kunst von beyden Seiten beständig überschritten werden. Die einseitige Theorie wird sich leicht noch größere Rechte anmaßen, als selbst der allgemeingültigen zukommen würden. Der entartete Kunstsinn hingegen wird der Wissenschaft seine eigne verkehrte Richtung mittheilen, statt daß er von ihr eine bessere empfangen sollte. Stumpfe oder niedrige Gefühle, verworrne oder schiefe Urtheile, lückenhafte oder gemeine Anschauungen werden nicht nur eine Menge einzelner unrichtiger Begriffe und Grundsätze er-

zeugen, ſondern auch grundſchiefe Richtungen der Unterſuchung, ganz verkehrte Grundgeſetze veranlaſſen. Daher der zwiefache Charakter der neuern Kunſt-Theorie, welcher das unläugbare Reſultat ihrer ganzen Geſchichte iſt. Sie iſt nehmlich theils ein treuer Abdruck des modernen Geſchmacks, der abgezogene Begriff der verkehrten Praxis, die Regel der barbariſchen Entartung; theils das verdienſtvolle ſtete Streben nach einer wahrhaft begründeten und eben daher auch allgemeingültigen Wiſſenſchaft.

Aus dieſer Herrſchaft des Verſtandes in dem Gange der modernen Kunſtentwicklung; aus dieſer Künſtlichkeit unſrer poetiſchen Bildung erklären ſich alle, auch die ſeltſamſten Eigenheiten der neuern Poeſie vollkommen.

Während der Periode der Kindheit des die Bildung leitenden Verſtandes, wenn der wiſſenſchaftliche und die Wiſſenſchaft ſuchende Inſtinkt, ein ſelbſtſtändiges Produkt der Art aus ſich zu erzeugen, noch nicht im Stande iſt; pflegt er ſich gern an eine gegebne Anſchauung anzuſchließen, wo er das Allgemeingültige, vollkommen Gewiſſe und ewig Feſte in ſeiner Art, als das Objekt ſeines ganzen Strebens, ahndet. Daher die auffallende Nachahmung des Antiken, auf welche alle europäiſche Nationen ſchon ſo frühe verfielen, bey welcher ſie mit der ſtandhafteſten Ausdauer beharrten, und zu der ſie mehrentheils nach einem kurzen Zwiſchenraum nur auf neue Weiſe zurückkehrten. Denn der wiſſenſchaftliche Inſtinkt hoffte vorzüglich hier ſein Streben zu befriedigen, und das geſuchte objektiv Gewiſſe und Schöne der Kunſt zu finden. Der noch im Zuſtande der Kindheit befangene Verſtand erhebt das einzelne Beyſpiel zur allgemeinen Regel, adelt das Her-

kommen, und ſanctionirt das Vorurtheil. Die Autorität der Alten, ſo ſchlecht man ſie verſtand, ſo verkehrt man ſie auch nachahmte, ward das erſte Grundgeſetz und wie ein künſtleriſches Dogma in der älteren kritiſchen Ueberlieferung, welche nur die Vorübung zu der eigentlichen Philoſophie der Dichtkunſt war.

Die Willkühr der lenkenden Bildungskunſt iſt unumſchränkt; die gefährlichen Werkzeuge der noch unerfahrnen beym Anbeginne ihres Wirkens ſind Scheidung und Miſchung aller gegebnen Stoffe und vorhandnen Kräfte. Ohne auch nur zu ahnden, was ſie thut, eröffnet ſie ihre Laufbahn mit einer zerſtörenden Ungerechtigkeit; ihr erſter Verſuch iſt ein Fehler, der zahlloſe andre nach ſich zieht, und welchen die Anſtrengung vieler Jahrhunderte kaum wieder gut machen kann. Der widerſinnige Zwang ihrer thörichten Geſetze, ihrer gewaltſamen Trennungen und Verknüpfungen hemmt, verwirrt, verwiſcht, und vernichtet endlich die Natur. Den Werken, welche ſie hervorbringt, fehlt es an einem innern Lebensquell; es ſind nur einzelne durch äußre Gewalt an einander gefeſſelte Stücke, ohne eigentlichen Zuſammenhang, ohne ein Ganzes. Nach vielfältigen Anſtrengungen iſt die endliche Frucht ihres langen Fleiſſes oft keine andre, als eine durchgängige Verwirrung aller natürlich gegebnen Verhältniſſe und eine vollendete Ungewißheit über die eigne weitere Beſtimmung. Die allgemeine Vermiſchung der Nationalcharaktere, die ſtete Wechſelnachahmung im ganzen Gebiete der modernen Dichtkunſt würde zwar ſchon durch den politiſchen und religiöſen Zuſammenhang eines Völkerſyſtems, welches ſich durch ſeine äußre Lage viel-

fach berührt und aus einem gemeinschaftlichen Stamm entsprungen ist, begreiflich werden können; gleichwohl bekommt sie durch jene Künstlichkeit der neuern europäischen Bildung einen ganz eigenthümlichen Anstrich. Bey einer natürlichen Bildung würden wenigstens gewisse Gränzen der Absonderung, wie der Vereinigung, entschieden und bestimmt seyn. Die Willkühr der Absicht allein konnte eine so gränzenlose Verworrenheit in allen intellektuellen Bestrebungen erzeugen, und endlich fast jede Spur von Gesetzmäßigkeit und natürlich freyer Entfaltung in dem Stufengange der modernen Bildung und Kunst vertilgen! Zwar giebt es noch immer so viele Hauptmassen der Eigenthümlichkeit, als große gebildete Nationen. Doch sind die wenigen gemeinsamen Züge sehr schwankend, und eigentlich steht jeder Künstler für sich allein, wie ein auf sein Ich beschränkter Einsiedler in der Mitte seines Zeitalters und seines Volks. Es giebt so viele eigenthümliche Manieren als originelle Künstler. Zu manierirter Einseitigkeit gesellt sich die reichste Vielseitigkeit, von der Zeit an, da die rege gewordne Kraft der Natur anfing, ihrer Fülle unter dem Druck des künstlichen Zwanges Luft zu machen. Denn je weiter man von der reinen Wahrheit entfernt ist, je mehr einseitige Ansichten derselben giebt es. Je größer die schon vorhandene Masse origineller Dichtungen und Kunstwerken ist, desto seltner wird das wahrhaft neu Erfundne. Daher die zahllose Legion der nachahmenden Echokünstler; und daher ist auch genialische Kraft und Erfindung das höchste Ziel des hochstrebenden Künstlers, der oberste Maßstab des tieferen Kenners.

Der Verstand kann durch zahllose Irrthümer doch

endlich eine ſpäte beſſere Einſicht theuer erkaufen, und ſich dann ſicher einer dauernden Vervollkommnung nähern. Es iſt alsdann unſtreitig möglich, daß er den urſprünglichen Nationalcharakter auch mit Grund und Erfolg zu einem höhern Zweck verändern, mildern oder umbeugen und ſelbſt vertilgen könne. Nicht ſelten aber ſind dieſe ſeine chemiſchen Verſuche in der willkührlichen Scheidung und Miſchung der urſprünglichen Künſte und reinen Kunſtarten, für das Gedeihen und Weſen derſelben ſehr nachtheilig und Gefahrbringend. Faſt unvermeidlich wird hier ſein unglücklicher Scharfſinn die Natur gewaltſam zerrütten, ihre Einfachheit verfälſchen, und ihre ſchöne Organiſation gleichſam in eine elementariſche Maſſe auflöſen und zerſtören. Ob ſich aber durch dieſe künſtliche Zuſammenſetzungen wirkliche neue Verbindungen und Arten hervorbringen laſſen, iſt wenigſtens äußerſt ungewiß. Wie werden nicht die Gränzen der einzelnen Künſte in der Vereinigung mehrerer verwirrt? In einem und demſelben Kunſtwerke iſt die Poeſie oft zugleich deſpotiſche Beherrſcherin und knechtiſche Dienerinn der Muſik. Der Dichter will darſtellen, was nur der Schauſpieler vermag; und er läßt Lücken für jenen, die nur er ſelbſt ausfüllen könnte. Die dramatiſche Gattung allein könnte uns eine reiche Beyſpielſammlung von unnatürlichen Vermiſchungen der reinen Dichtarten darbieten. Es ließen ſich manche Beyſpiele der Art, an berühmten Werken der neuern Poeſie hier anführen und aufſtellen; durch die Vortrefflichkeit der Ausführung wird das Unförmliche und Widernatürliche der Gattung ſelbſt nur deſto ſichtbarer. Es entſtehen dadurch manche Uebergänge und Mittelſtufen,

und wirklich neue Verbindungen in der Poeſie, für die es in der gewöhnlichen Kunſttheorie nach ganz an dem Begriff, ja ſogar an einer angemeßnen Stelle fehlt. Es giebt eine Art dramatiſcher Gedichte in der modernen Kunſt, welche man lyriſche nennen könnte. Nicht wegen einzelner lyriſcher Theile, denn jedes ſchöne dramatiſche Ganze iſt aus lauter lyriſchen Beſtandtheilen und Gliedern zuſammengeſetzt; es ſind Gedichte in dramatiſcher Form, deren Einheit aber eine muſikaliſche Stimmung oder lyriſche Gleichartigkeit iſt; alſo die dramatiſche Äußerung einer lyriſchen Begeiſtrung. Keine Gattung wird von ſchlechten Kennern ſo häufig und ſo ſehr verkannt als dieſe; weil die Einheit der Stimmung nicht durch den Verſtand eingeſehen, ſondern nur durch ein zarteres Gefühl wahrgenommen werden kann. Eines der vortrefflichſten Gedichte dieſer Art, der Romeo des Shakſpeare, iſt gleichſam nur ein romantiſcher Seufzer über die flüchtige Kürze der jugendlichen Freude; ein ſchöner Klagegeſang, daß dieſe friſcheſten Blüthen im Frühling des Lebens unter dem liebloſen Hauch des rauhen Schickſals ſo ſchnell dahin welken. Es iſt eine hinreißende Elegie, wo die ſüße Pein, der ſchmerzliche Genuß der zarteſten Liebe unauflöslich verwebt iſt. Dieſe bezaubernde Miſchung unauflöslich verwebter Anmuth und Schmerzen iſt aber eben der eigentliche Charakter der Elegie.

Nichts kann die Künſtlichkeit der modernen Dichtkunſt und ihrer ganzen Bildung beſſer erläutern und beſtätigen, als das große Übergewicht des eigenthümlich Charakteriſtiſchen und dann des philoſophiſchen Geiſtes in dem ganzen Umkreis ihrer Hervorbringungen. Die vie-

len und vortrefflichen Kunstwerke, deren Zweck in einem philosophischen Grunde oder Streben liegt, bilden nicht etwa bloß eine unbedeutende Nebenart der schönen Poesie, sondern eine ganz eigne große Hauptgattung, welche sich wieder in zwey Unterarten spaltet. Es giebt eine selbstthätige Darstellung einzelner und allgemeiner, bedingter und unbedingter Erkenntnisse, welche von der schönen Kunst noch eben so verschieden ist, als von der Wissenschaft und der Geschichte. Das Häßliche und dem Schönen Widerstreitende, ist ihr oft zu ihrer Vollendung unentbehrlich, und auch das Schöne gebraucht sie eigentlich nur als Mittel zu ihrem bestimmten philosophischen Zweck. Überhaupt hat man bisher das Gebiet der darstellenden Kunst viel zu eng beschränkt, das der schönen Kunst hingegen zu weit ausgedehnt. Das unterscheidende Kennzeichen der schönen Kunst beruht in dem freyen Spiel der Seelenkräfte, ohne einen bestimmten Verstandeszweck; das Wesen der darstellenden Kunst überhaupt aber liegt in dem Idealischen der Darstellung. Idealisch aber ist eine Darstellung, es mag ihr Organ nun bloß Bezeichnung oder eigentliche Nachahmung seyn, wenn der dargestellte Stoff nach den Gesetzen des darstellenden Geistes gewählt und geordnet, und wo möglich auch gebildet wird. Wenn es vergönnt ist, alle diejenigen Künstler zu nennen, deren Wirkungssphäre und Mittheilungsform eine idealische Darstellung, deren Ziel aber unbedingt ist; so giebt es drey wesentlich verschiedene Classen von Künstlern, je nachdem ihr Ziel das Gute, das Schöne, oder das Wahre ist. Es giebt Erkenntnisse, welche durch historische Nachahmung wie durch intellektuelle Bezeichnung

durchaus nicht mitgetheilt, welche nur dargestellt werden können; ganz persönliche und ihrem innersten Wesen nach eigenthümliche idealische Anschauungen, als Beyspiele und Belege zu geistigen Begriffen und Ideen. Auf der andern Seite giebt es auch Kunstwerke, idealische Darstellungen, welche offenbar keinen andern Zweck haben, als Erkenntniß. Diese idealischen Darstellungen, deren letztes Ziel und innrer Geist ganz philosophisch ist, betrachte ich als die eigentliche didaktische Dichtkunst; und finde darin den wahren Aufschluß über das innre Wesen dieser Gattung, welche in unsern gewöhnlichen Kunsttheorien nur als ein überflüßiger Auswuchs, und gar nicht recht zu erklärende Ausnahme erscheint, so wie über die Stelle, welche diese Gattung in dem Ganzen der intellektuellen Hervorbringungen wesentlich einnimmt. Werke, deren Stoff didaktisch, deren Zweck aber dichterisch, oder Werke, deren Stoff und Zweck didaktisch, deren äußre Form aber poetisch ist, sollte man durchaus nicht so benennen; denn nie kann die eigenthümliche Beschaffenheit des Stoffs einen hinreichenden Grund zu einer gültigen Kunsteintheilung abgeben.

Man redet auch wohl von der angenehmen Kunst als von einer Nebenart der schönen, von welcher sie doch durch eine unendliche Kluft geschieden ist. Die angenehme Redekunst ist mit der schönen Poesie nicht näher verwandt als jede andre sinnliche Geschicklichkeit, welche Plato Kunst zu nennen verbietet und mit der Kochkunst in eine Classe ordnet. Im allgemeinsten Sinne ist Kunst jede ursprüngliche oder erworbne Geschicklichkeit, irgend einen Zweck des Menschen in der Natur wirklich auszuführen; die

Fertigkeit irgend eine Theorie praktisch zu machen. Die Zwecke des Menschen sind theils unendlich und nothwendig, theils beschränkt und zufällig. Die Kunst ist daher entweder eine freye Ideenkunst oder eine mechanische Kunst des Bedürfnisses, deren Arten die nützliche und die angenehme Kunst sind. Der Stoff, in welchem das Gesetz des Gemüths ausgeprägt wird, ist entweder die Welt im Menschen selbst, oder die Welt außer ihm, die unmittelbar oder die mittelbar mit ihm verknüpfte Natur. Die freye Ideenkunst zerfällt daher in die Lebenskunst, deren Arten die Sittenkunst und die Staatskunst sind, und in die darstellende Kunst, deren Erklärung schon oben gegeben ist. Die wissenschaftliche Darstellung, ihr Werkzeug mag nun willkührliche Bezeichnung oder bildliche Nachahmung seyn, unterscheidet sich dadurch von der Darstellung der Kunst, daß sie den Stoff, wiewohl sie das Gegebne gleichfalls nach den Gesetzen des darstellenden Geistes ordnet, selten wählt, nie bildet, und erfindet. Sie ist mit einem Worte nicht idealisch. Die darstellende Kunst theilt sich in drey Classen, je nachdem ihr Ziel das Wahre, das Schöne oder das Gute ist. Von den beyden ersten Classen ist schon oben geredet. Mir scheint aber auch das Vorhandenseyn, und die wesentliche Verschiedenheit jener dritten Classe unläugbar. Es giebt idealische Darstellungen in der Poesie, deren Ziel und Tendenz weder dichterisch noch eigentlich philosophisch, sondern rein moralisch ist. Es wäre nicht unbegreiflich, daß die Mittheilung sittlicher Güte, ehedem ein integranter Theil der Sokratischen Philosophie, von der Scholastik verscheucht, ihre Zuflucht zur Poesie genommen hätte. Das

Medium, durch welches bey den Griechen die Tugend verbreitet, und durch innige Wechſelberührung erhöht und vervielfältigt ward, die Freundſchaft oder männliche Liebe iſt ſo gut als nicht mehr vorhanden. Der ſittliche Künſtler findet nur noch die idealiſche Darſtellung vor, um den angebohrnen, jedem großen Meiſter eignen, Künſtlertrieb, ſeine Gabe mitzutheilen, ſeinen Geiſt im Gemüth ſeiner Schüler fortzupflanzen, befriedigen zu können. In einzelnen Fällen ſind die Gränzen oft ſehr ſchwer zu beſtimmen. Der entſcheidende Punkt iſt die Anordnung des Ganzen. Der beſtimmte Gliederbau eines didaktiſchen Werks läßt ſich am wenigſten verkennen. Iſt es die geſetzlichfreye Ordnung eines ſchönen Spiels, aus welcher die organiſche Gliederung deſſelben hervorgeht, ſo iſt das Werk künſtleriſch. Der freye Erguß des ſittlichen Gefühls, ohne gefällige Rundung und ohne Streben nach geſetzmäßiger Einheit würde in der moraliſchen Dichtkunſt Statt finden, zu welcher ich einige berühmte deutſche Werke lieber zählen würde, als zur philoſophiſchen Gattung. Hemſterhuys redet von einer Philoſophie, welche dem Dithyrambus ähnlich ſey. Was verſteht er darunter wohl andres, als den freyeſten Erguß des ſittlichen Gefühls, eine Mittheilung großer und guter Geſinnungen? Den Simon dieſes Philoſophen möchte ich eine Sokratiſche Poeſie nennen; denn wohl ſcheint die Anordnung des Ganzen weder didaktiſch, noch dramatiſch, ſondern in dem angeführten Sinne dithyrambiſch zu ſeyn. Die Tendenz ſehr vieler der vortrefflichſten und berühmteſten modernen Gedichte iſt alſo unläugbar philoſophiſch. Ja, die neuere Poeſie ſcheint hier eine gewiſſe Vollendung, ein Höchſtes in ihrer

Art erreicht zu haben. Die didaktiſche Gattung iſt ihr Stolz und ihre Zierde; ſie iſt ihr originellſtes Erzeugniß, weder aus verkehrter Nachahmung noch aus irriger Lehre erkünſtelt, ſondern aus den verborgnen Tiefen ihrer urſprünglichen Kraft hervorgegangen.

Der große Umfang des Charakteriſtiſchen in der ganzen Kunſtbildung der Modernen offenbart ſich aber auch in den andern Künſten. Giebt es nicht auch eine ſolche charakteriſtiſche Mahlerey, deren eigentliches Intereſſe und weſentlicher innerer Zweck weder künſtleriſch noch bloß hiſtoriſch, ſondern rein phyſiognomiſch, alſo philoſophiſch, deren Behandlung aber nicht durchaus hiſtoriſch, ſondern mehr idealiſch iſt? Es übertrifft dieſelbe ſogar an poſitiver Beſtimmtheit in der individuellen Nachbildung, die Poeſie ſo unendlich weit, wie ſie ihr an Umfang, Zuſammenhang und Vollſtändigkeit nachſteht. Selbſt in der Muſik hat die Charakteriſtik und Mahlerey der äußern Gegenſtände und höchſt individuellen Eindrücke ganz gegen die Natur dieſer Kunſt überhand genommen. Auch in der Schauſpielkunſt herrſcht das Charakteriſtiſche unumſchränkt. Ein mimiſcher Künſtler muß an Körper und Geiſt gleichſam eine wunderbare Art von Proteus in ſeiner Darſtellung ſeyn, um ſich ſelbſt in jede Manier und jeden Charakter und andre Perſon, bis auf die allerfeinſten Züge umwandeln zu können. Darüber wird die Schönheit vernachläſſigt, der Anſtand oft beleidigt, und der mimiſche Rhythmus vollends ganz vergeſſen, durch welchen bey den Alten das hohe Schöne in der rhythmiſchen Bewegung des kunſtreichen Tanzes mit dem bloß nachahmenden und leidenſchaftlichen oder mimiſchen Beſtandtheile der Schauſpiel-

kunst zu einem vollständigen Ganzen derselben vereinigt ward.

Was war nun wohl natürlicher, bey dieser ganzen Beschaffenheit der modernen Kunst, als daß das lenkende Princip auch das gesetzgebende und daß das philosophische Interesse letzter Zweck der Poesie ward? Der isolirende Verstand fängt damit an, daß er das Ganze der Natur trennt und vereinzelt. Unter seiner Leitung geht daher die durchgängige Richtung der Kunst auf treue Nachahmung des Einzelnen. Bey höherer intellektueller Bildung wurde also natürlich das Ziel der modernen Poesie, originelle Eigenthümlichkeit und die bloß subjektive Schönheit des geistig Interessanten. Die nackte Nachahmung des Einzelnen ist aber eine bloße Kopistengeschicklichkeit, und keine freye Kunst. Nur durch eine idealische Stellung wird die Charakteristik eines einzelnen und individuellen Wesens zum philosophischen Kunstwerk. Durch diese Anordnung muß das Gesetz des Ganzen aus der Masse klar hervortreten, und sich dem Auge leicht darbieten; der Sinn und Geist, der ganze innre Zusammenhang des dargestellten Wesens, muß aus ihm selbst hervorleuchten. Auch die charakteristische Darstellung kann und soll daher im Einzelnen das Allgemeine darstellen; nur ist dieses Allgemeine, das Ziel des Ganzen und das Princip der Anordnung der Masse, nicht allgemein dichterisch, sondern im engern Sinne didaktisch. Aber selbst die reichhaltigste philosophische Charakteristik ist doch nur eine einzelne Merkwürdigkeit für den Verstand, eine bedingte Erkenntniß, das Stück eines Ganzen, welches die strebende Vernunft nie befriedigt. Der Instinct der Vernunft

ſtrebt ſtets nach in ſich ſelbſt vollendeter Vollſtändigkeit, und ſchreitet unaufhörlich vom Bedingten zum Unbedingten fort. Das Bedürfniß des Unbedingten und der Vollſtändigkeit iſt der Urſprung und Grund der zweyten Art der didaktiſchen Gattung. Dieſes iſt nur die eigentliche philoſophiſche Dichtkunſt, welche nicht nur den Verſtand, ſondern auch die Vernunft intereſſirt. Ihre eigne natürliche Entwicklung und Fortſchreitung führt die charakteriſtiſche Kunſt zur philoſophiſchen Tragödie, dem vollkommnen Gegenſatze der alten auf das Schöne gerichteten tragiſchen Kunſt. Dieſe iſt die Vollendung und der Gipfel der ſchönen Kunſt überhaupt; ſie beſteht aus lauter lyriſchen Beſtandtheilen, zu welcher in einem weiteren Sinne auch die jambiſchen Stücke gehören, und ihr endliches Reſultat iſt die höchſte Harmonie im allgewaltigſten aber dennoch ſchönen Schmerz. Jene iſt das höchſte Kunſtwerk der didaktiſchen Dichtung, beſteht aus lauter charakteriſtiſchen Beſtandtheilen, und ihr endliches Reſultat iſt die höchſte Disharmonie der zerrütteten Natur im diſſonirenden Weltall, deſſen tragiſche Verworrenheit ſie im getreuen Bilde ſchrecklich abſpiegelt. Ihre Kataſtrophe iſt mehrentheils tragiſch, wie ihr Geiſt es immer iſt, aber nicht ſo ihre ganze Maſſe in allen Einzelnheiten; denn die durchgängige Reinheit des Tragiſchen, eine nothwendige Bedingung der alten Kunſt-Tragödie, würde der Wahrheit der charakteriſtiſchen und philoſophiſchen Kunſt Abbruch thun.

Es iſt hier nicht der Ort, die noch wenig erörterte Theorie des philoſophiſchen Trauerſpiels umſtändlich zu entwickeln. Doch ſey es vergönnt, den aufgeſtellten Be-

griff dieſer Dichtart, welche an ſich ein ſo lehrreiches Phänomen, und außerdem eines der wichtigſten Dokumente für die Charakteriſtik der Dichtkunſt iſt, durch ein einziges Beyſpiel zu erläutern, welches an Gehalt und vollendetem Zuſammenhang des Ganzen bis jetzt vielleicht das vortrefflichſte ſeiner Art iſt. Man verkennt den Hamlet oft ſo ſehr, daß man ihn Stückweiſe lobt. Eine ziemlich inconſequente Nachſicht des oberflächlichen Beurtheilens, wenn das Ganze wirklich ſo unzuſammenhängend, ſo ſinnlos iſt, als man ſtillſchweigend vorausſetzt! Ueberhaupt iſt in Shakſpeare's Dramen der Zuſammenhang ſelbſt zwar ſo einfach und klar, daß er offnen und unbefangnen Sinnen ſichtbar und von ſelbſt einleuchtet; der Grund des Zuſammenhanges aber liegt oft ſo tief verborgen, die unſichtbaren Bande, die Beziehungen ſind ſo fein, daß auch die ſcharfſinnigſte künſtleriſche Entwicklung mißglücken muß, wenn es an dem geiſtigen Gefühl und innern Kunſtſinn fehlt, wenn man falſche Erwartungen mitbringt, oder von irrigen Grundſätzen ausgeht. Im Hamlet entwickeln ſich alle einzelnen Theile gleichſam nothwendig aus einem gemeinſchaftlichen Mittelpunkt, und wirken wiederum auf ihn zurück. Nichts iſt fremd, überflüſſig, oder zufällig in dieſem Meiſterſtück des künſtleriſchen Tiefſinns. *) Der Mittelpunkt des Ganzen liegt

*) Dieſer vollkomme Zuſammenhang wurde auch durch das Urtheil eines großen Dichters anerkannt. Äußerſt treffend iſt alles, was in Göthe's Meiſter darüber und über den Charakter der Ophelia, ſo wie über alles Einzelne im Hamlet geſagt wird. Nur die Idee des Ganzen, ſo wie dieſer Gattung überhaupt, iſt nicht berührt; nämlich die Idee von dieſer eigenthümlichen tragiſchen

im Charakter des Helden. Durch ein wunderbares Lebensverhältniß wird alle Stärke seiner edeln Natur in den nachsinnenden Verstand zusammengedrängt, die thätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein Gemüth trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen aus einander gerissen; es zerfällt und geht unter im Ueberfluß des immer tiefer sinnenden und grübelnden Geistes, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle die ihm nahen. Es giebt vielleicht keine vollkommnere Darstellung der unauflöslichen Disharmonie des menschlichen Gemüths, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so gränzenloses Mißverhältniß der denkenden und der thätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist die höchste intellektuelle Verzweiflung, inmitten einer durchaus zerrütteten Welt. Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig schienen, verschwinden als untergeordnet und nicht bedeutend vor dem, was hier als das letzte, einzige Resultat alles Seyns und Denkens erscheint; vor der ewig unauflöslichen, riesenhaft furchtbaren Dissonanz, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt.

Der Gegenstand des Drama überhaupt ist eine aus Menschheit und Schicksal gemischte Erscheinung, welche den größten Gehalt mit der größten Einheit verbindet. Der Zusammenhang des Einzelnen kann auf eine dop-

---

Weltauffassung, welche auf dem alle Tiefen der Seele durchschneidenden skeptischen Gefühl über die ewig unauflösliche Dissonanz des in seinen innersten Fugen zerrütteten Menschenlebens beruht.

pelte Weiſe zu einem unbedingten Ganzen vollendet werden. Entweder wird die Menſchheit und das Schickſal in vollkommner Eintracht oder in vollkommnem Streit dargeſtellt. Das letzte iſt der Fall in der philoſophiſchen Tragödie. Begebenheit heißt jene gemiſchte Erſcheinung, wenn das Schickſal überwiegt. Der Gegenſtand des philoſophiſchen Trauerſpiels iſt daher eine tragiſche Begebenheit, deren Maſſe und äußre Form der darſtellenden Kunſt angehört, deren Inhalt, letzter Zweck und Geiſt aber eigentlich mehr philoſophiſch bedeutend und ergreifend iſt. Das Bewußtſeyn jenes Streites erregt das Gefühl der Verzweiflung. Man ſollte dieſen ſittlichen Schmerz über unendlichen Mangel, und unauflöslichen Streit nie mit der bloß thieriſchen Angſt verwechſeln; wiewohl die letztere im Menſchen, wo das Geiſtige mit dem Sinnlichen ſo innigſt verwebt iſt, ſich oft zu jener geſellt. Nur in dem andern Trauerſpiele deſſelben Dichters, im König Lear, iſt dieſes Tragiſche im Gefühl der allgemeinen Weltzerrüttung wohl noch größer aufgefaßt und umfaſſender durchgeführt. Im Hamlet aber iſt die weſentliche Idee ſolcher eigenthümlichen Kunſtgattung für den Anfang dennoch den meiſten Sinnen faßlicher und leichter zu ergreifen vorgeſtellt.

Im ganzen Gebiete der modernen Dichtkunſt iſt dieſes Drama für den Kunſt-Geſchichtsforſcher eines der wichtigſten Dokumente. In ihm iſt der Geiſt ſeines Urhebers am ſichtbarſten; hier iſt, was über die andern Werke des Dichters nur einzeln zerſtreut iſt, gleichſam ganz beyſammen. Shakſpeare aber iſt unter allen Künſtlern derjenige, welcher den Geiſt der modernen Dicht-

kunst in dieser Beziehung am vollständigsten und am treffendsten charakterisirt. In ihm vereinigen sich die reizendsten Liebes-Blüthen der romantischen Helden- und Ritterzeit, die gigantische Größe einer ältern nordischen Vorwelt, mit den feinsten Zügen moderner Geselligkeit, mit der tiefsten und reichhaltigsten Dichter-Philosophie. In den beyden letzten Rücksichten könnte es zu Zeiten scheinen, er hätte die Bildung unsers Zeitalters im voraus geahndet und sich angeeignet. Wer übertraf ihn je an unerschöpflicher Fülle des Interessanten, an Gewalt in allen Leidenschaften, in der unnachahmlichen Wahrheit des Charakteristischen, an einziger Originalität? Er umfaßt die eigenthümlichsten künstlerischen Vorzüge der Modernen jeder Art, im weitesten Umfange, höchster Vortrefflichkeit und in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit, sogar bis auf die excentrischen Sonderbarkeiten und Fehler, welche sie mit sich führen. Man darf ihn ohne Uebertreibung den Gipfel der neuern Poesie nennen. Wie reich ist er an einzelnen Schönheiten jeder Art; wie oft berührt er ganz nahe das höchste Erreichbare! In der ganzen Masse der modernen Dichtkunst entspricht vielleicht nichts dem vollkommnen Schönen selbst nach dem antiken Begriff von sittlicher Charakter-Schönheit so sehr, als die liebenswürdige Größe, die bis zur Anmuth vollendete Tugend des Brutus in seinem Caesar.

Dennoch wußten viele gelehrte und scharfsinnige Denker nie recht, was sie mit Shakspeare machen sollten. Dieser nach ihren Begriffen incorrecte große Naturgeist, wollte ihren kleinlichen Theorien gar nicht recht zusagen. Eine unwiderstehliche Sympathie befreundet nehmlich den

Kenner ohne Gefühl und treffenden Blick, mit jenen wohlgeordneten und vernünftigen Dichtern, welche zu schwach sind, um das Maaß des Gewöhnlichen jemahls überschreiten zu können. Es ist daher wenig mehr als die Mittelmäßigkeit derjenigen Künstler, die weder warm noch kalt sind, welche unter dem Namen der Correctheit gestempelt und geheiligt worden ist. Das gewöhnliche Urtheil, Shakspeare's ungezügelte und incorrecte Kraft sündige wider die Regeln der Kunst, ist um wenig zu sagen, sehr voreilig, so lange noch gar keine durchaus fest bestehende und objektiv begründete Kunst-Theorie vorhanden ist. Ueberdem hat ja noch kaum irgend ein Kunstphilosoph auch nur versucht, die Gesetze der charakteristischen und der philosophischen Darstellungs-Kunst überhaupt etwas vollständiger zu entwickeln. Es ist wahr, Shakspeare hat, ungeachtet des beständigen Widerspruchs der Regelmäßigkeit, die Menge immer unwiderstehlich gefesselt; es steht aber sehr zu bezweifeln, ob sein philosophischer Geist der Menge eigentlich faßlich seyn könne. Durch seine sinnliche Stärke fortgerissen, von seiner täuschenden Wahrheit ergriffen, und höchstens durch seine unerschöpfliche Fülle bezaubert, war es vielleicht nur seine materielle Dichtergewalt, bey welcher sie stehen blieben.

Man hat, so scheint es, den richtigen Gesichtspunkt hiebey ganz verfehlt. Wer seine Poesie als schöne Kunst nach dem antiken Maaßstabe beurtheilt, der geräth nur in tiefere Widersprüche, je mehr Scharfsinn er besitzt, je besser er den Dichter kennt. Wie die Natur Schönes und Häßliches durch einander mit gleich üppigem Reichthum erzeugt, so auch Shakspeare. Keines seiner Dra-

men ist durchgehends seinem ganzen Gehalte nach schön; nie bestimmt das Gesetz des Schönen die Anordnung des Ganzen. Auch die einzelnen Schönheiten sind wie in der Natur nur selten von häßlichen Zusätzen rein, und sie sind nur Mittel zu einem andern Zweck; sie dienen dem charakteristischen Wesen oder dem philosophischen Geist der ganzen Darstellung. Dieser Dichter ist oft auch da eckicht und beleidigend, wo die feinere Rundung am nächsten lag; nehmlich um dieser höhern Absicht, und tieferen Wahrheit willen. Nicht selten ist seine Fülle eine unauflösliche Verwirrung und das Resultat des Ganzen ein unendlicher Streit. Selbst mitten unter den heitern Gestalten unbefangner Kindheit oder fröhlicher Jugend verwundet uns eine bittre Erinnerung an die völlige Zwecklosigkeit des Lebens, an die vollkommne Leerheit alles Daseyns. Nichts ist so widerlich, bitter, empörend, eckelhaft, niedrig und gräßlich, dem seine Darstellung sich entzöge, sobald ihr Zweck dessen bedarf. Nicht selten entfleischt er seine Gegenstände, und wühlt wie mit anatomischem Messer in der eckelhaften Verwesung des moralischen Leichnams des entwürdigten, verworrnen Menschenlebens. „Daß er den Menschen mit seinem Schicksale auf die freundlichste Weise bekannt mache;" ist daher wohl eine zu weit getriebne Milderung. Ja eigentlich kann man nicht einmal sagen, daß er uns zu der reinen Wahrheit führe. Er giebt uns nur eine einseitige Ansicht derselben, wenn gleich die reichhaltigste und umfassendste. Seine Darstellung ist nicht rein objektiv, sondern sie trägt ein ganz individuelles Gepräge und eigenthümliche Lokalfarben; sie ist durchgängig in einer bestimmten Manier auf-

gefaßt, wiewohl man leicht zugeben kann, daß seine Manier die größte, seine Eigenthümlichkeit die tiefste und merkwürdigste sey, welche wir bis jetzt kennen. Man hat es schon oft bemerkt, daß das originelle Gepräge seiner Manier eben so unverkennbar als unnachahmlich sey. Es kann überhaupt das Eigenthümliche und Individuelle auch nur in eigenthümlicher Weise und Manier, nach subjektiver Ansicht, aufgefaßt und dargestellt werden; und es scheinen daher die charakteristische Kunst und Manier unzertrennliche Gefährten in der Darstellung zu seyn. Unter Manier verstehen wir aber in der Kunst eine subjektive Richtung des Geistes und eine individuelle Stimmung des Sinnes, welche sich in Darstellungen, die an sich idealisch seyn sollten, äußert.

Es fragt sich nun, ob und wie man aus solcher kunstreichen Manier in der dichterischen Darstellung zu dem reinen Styl, zu der objektiven Wahrheit, und dem Ideal des Schönen in der Poesie gelangen könne; welches eine besondre und eigne Untersuchung erfordert.

Zweytes Kapitel.

Weitere Entwicklung und Entgegenstellung des Interessanten mit dem Schönen. Einwürfe der Gegner über die Aufgabe der modernen Dichtkunst, und deren mögliche Auflösung. Von der Annäherung zum objektiven Schönen; und von der Möglichkeit einer neuen Wiedergeburth der Poesie. Von dem Bedürfniß einer vollkommnen Anschauung für die Kunst, neben der Theorie, wie die Werke der Griechen ein solches Urbild darbieten.

Aus diesem Mangel der Allgemeingültigkeit, und dieser Herrschaft der Manier, des Charakteristischen und Eigenthümlichen, wie solches in dem vorhergehenden Kapitel ausführlich ist entwickelt und betrachtet worden; erklärt sich auch von selbst die durchgängige Richtung der neuern Poesie, ja der ganzen künstlerischen Bildung der Modernen, auf das Interessante oder subjektiv Schöne. Auch wo das Schöne am lautesten genannt wird, findet man bey genauer Analyse im Hintergrunde gemeiniglich doch nur jenes. So lange man z. B. den Künstler nicht nach dem Ideale der Schönheit, sondern nach dem Begriff der Künstlichkeit würdigt, sind Kraft und Kunst nur zwey verschiedene Ansichten eines und desselben Grundes der künstlerischen Würdigung, und die Anhänger der correcten Strenge und bloß formellen Regelmäßigkeit, und der genialischen Kraft und Fülle der Erfindung, sind nicht durch

das Princip verſchieden, ſondern nur durch die Richtung ihrer Kritik auf die poſitive oder auf die negative Seite, derſelben bloß materiell oder äußerlich mechaniſch aufgefaßten künſtleriſchen Vollkommenheit.

Intereſſant nehmlich iſt jedes originelle Dichtungsweſen, oder neu Hervorgebrachte, welches ein größeres Maaß von intellektuellem Gehalt oder von künſtleriſcher Wirkſamkeit enthält. Wir ſagten mit Bedacht ein größeres; ein größeres nähmlich als das empfangende Individuum bereits beſitzt; denn das Intereſſante verlangt eine individuelle Empfänglichkeit, ja nicht ſelten eine momentane Stimmung derſelben. Da alle Größen ins Unendliche vermehrt werden können, ſo iſt klar, warum auf dieſem Wege nie eine vollſtändige Befriedigung erreicht werden kann; warum es kein höchſtes Intereſſantes giebt, wie ein höchſtes Schönes nach dem objektiven Begriff und der weſentlichen Idee deſſelben. Unter den verſchiedenſten Formen und Richtungen, in allen Graden der Kraft, äußert ſich in der ganzen Maſſe der Dichtkunſt durchgängig daſſelbe Bedürfniß nach einer vollſtändigen Befriedigung, ein gleiches Streben nach einem abſoluten Höchſten der Kunſt. Was die Theorie verſprach, was man in der Natur ſuchte, in jedem einzelnen Idol zu finden hoffte; was war es andres, als ein Höchſtes der künſtleriſchen Darſtellung? Je öfter das in der menſchlichen Natur gegründete Verlangen nach vollſtändiger Befriedigung durch das Einzelne und Veränderliche, auf deren Darſtellung die Kunſt bisher ausſchließend gerichtet war, getäuſcht wurde, je heftiger und raſtloſer ward es. Nur das Allgemeingültige, Beharrliche

und Nothwendige, nur das Objektive in der Kunst kann diese große Lücke ausfüllen; nur das Schöne kann diese heiße Sehnsucht stillen. Das Schöne aber, dessen Begriff wir hier nur problematisch aufstellen und dessen wirkliche Gültigkeit und Anwendbarkeit für jetzt noch unentschieden lassen, ist der allgemeingültige Gegenstand eines uninteressirten Wohlgefallens, welches von dem Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, frey und dennoch nothwendig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweckmäßig ist. Das Uebermaß des Individuellen führt also von selbst zum Objektiven, das Interessante ist die Vorbereitung des Schönen, und das letzte Ziel der modernen Dichtkunst kann wiederum kein andres seyn, als das höchste Schöne, als ein Erstes und Letztes von objektiver künstlerischer Vollkommenheit.

In diesem zweyten Berührungspunkte treffen von neuem die verschiedenen Ströme, in die sich die moderne Dichtkunst seit ihrem Ursprunge spaltete, alle zusammen. Die Künstlichkeit ihrer Bildung enthielt den Grund ihrer Eigenschaften, und wenn die Richtung und das Ziel ihrer Laufbahn den Zweck ihrer Bestrebungen begreiflich macht, so wird der Sinn ihrer ganzen Entwicklung vollständig erklärt, und unsre Frage beantwortet seyn.

Die Herrschaft des Interessanten ist durchaus nur eine vorübergehende Krise der Kunstbildung; denn sie muß sich endlich selbst vernichten. Doch sind die zwey Katastrophen, unter denen sie zu wählen hat, von sehr verschiedner Art. Geht die Richtung mehr auf das, was eine entschiedne, heftige, schnelle Wirkung hervorbringt in der Kunst, so wird der Kunstsinn, der vorigen Reize je

mehr und mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren. Er wird schnell genug aus den von Natur heftigen Reizen, immer neue suchend, zu den ganz widernatürlichen hinübergehn. Das stechend Reizende ist, was eine stumpfgewordne Empfindung krampfhaft aufregt; das bloß auffallend Ungeheure ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Dieß sind die Vorboten des nahen Todes; das Schlaffe ist die dünne Nahrung des ohnmächtigen, und das widernatürlich Ueberspannte, sey es abentheuerlich, oder gräßlich, die letzte Zuckung des ersterbenden Kunstsinns; und selbst zu dem Eckelhaften wird die an sich selbst irre gewordne Dichtung dann ihre Zuflucht nehmen. Das Widernatürliche hat drey Unterarten; was die Einbildungskraft überschreitet und den Geist verwirrt, oder das Abentheuerliche; was die Sinne empört, das Ekelhafte; und was das Gefühl peinigt und martert, das Gräßliche. Diese natürliche Entwicklung des Interessanten in seiner Entartung erklärt sehr befriedigend den verschiedenen Gang der bessern und gemeinen Kunst. Wenn hingegen philosophischer Gehalt in der Tendenz des Kunstsinns das Uebergewicht hat, und die Natur stark genug ist, auch den heftigsten Erschütterungen nicht zu unterliegen; so wird die strebende Kraft, nachdem sie sich in Erzeugung einer übermäßigen Fülle des Interessanten erschöpft hat, sich gewaltsam ermannen, und zu Versuchen des Objektiven in der Darstellung des Schönen übergehn. Daher ist der ächte Kunstsinn in unserm Zeitalter weder ein Geschenk der Natur, noch eine Frucht der Bildung allein, sondern nur unter

der Bedingung groſser ſittlicher Kraft und feſter Selbſtſtändigkeit möglich.

Die erhabne Beſtimmung der neuern Dichtkunſt iſt alſo nichts geringeres als das höchſte Ziel jeder möglichen Poeſie, das Gröſste was von der Darſtellung gefordert werden, und wonach ſie ſtreben kann. Das unbedingt Höchſte kann aber nie ganz erreicht werden. Das äuſserſte, was die ſtrebende Kraft vermag, iſt: ſich dieſem unerreichbaren Ziele immer mehr und mehr zu nähern. Und auch dieſe endloſe Annäherung ſcheint nicht ohne innere Widerſprüche zu ſeyn, die ihre Möglichkeit zweifelhaft machen. Die Rückkehr von entarteter Kunſt zur ächten, vom verderbten Sinne zu einem richtigen, ſcheint nur ein plötzlicher Sprung ſeyn zu können, der ſich mit dem ſteten Fortſchreiten, durch welches ſich jede Fertigkeit zu entwickeln pflegt, nicht wohl vereinigen läſst. Denn das objektive Schöne iſt unveränderlich und beharrlich; wo alſo immer die Kunſt und der Kunſtſinn jenes Objektive in der Darſtellung des Schönen erfaſſen, da würde die künſtleriſche Bildung gleich bleibend und für immer feſtgeſtellt ſeyn. Ein unbedingter und vollkommener Stillſtand der Kunſtbildung aber läſst ſich gar nicht denken. Die neuere Poeſie wird ſich alſo immer verändern. Kann ſie ſich aber nicht eben ſo wohl wiederum rückwärts von dem Ziele entfernen? Kann ſie dieſs nicht auch dann noch, wenn ſie ſchon eine beſſere Richtung genommen hätte? Sind alſo nicht alle abſichtlichen Bemühungen nach dieſem Ziele der Kunſt, wenn es auch von dem Verſtande ganz richtig aufgefaſst worden, fruchtlos? Schon im Einzelnen iſt ja das Schöne eine Gunſt der Natur. Wie

viel mehr wird es in der Masse immer von einem einzigen Zusammenfluß seltner Umstände abhängen, welchen der Mensch nicht einmal zu lenken, geschweige denn hervorzubringen vermag? Ueberhaupt können die Ansprüche an die Selbstthätigkeit der Masse, so scheint es, nie mäßig genug seyn. Ihre Bildung, ihre Fortschritte und ihr endliches Gelingen bleiben nach einem traurigen aber allgemeinen Verhängnisse mehrentheils dem Zufall überlassen.

Alle bessere Menschen hassen den Zufall und sein Gefolge in jeder Gestalt. Jene große Aufgabe des Schicksals muß gleichsam ein mächtiges Aufgebot der Aufmerksamkeit und Thätigkeit für alle die seyn, welche die Kunst und ihre hohe Bestimmung interessirt. Mag die Hoffnung noch so gering, die Auflösung noch so schwer seyn; der Versuch ist nothwendig! Wer hier gleichgültig oder träge bleibt, dem liegt nichts an der Würde der Kunst und der Menschheit. Was hilft die Höhe der Bildung ohne eine feste Grundlage? Was Kraft ohne eine sichre Richtung, ohne Ebenmaß und Gleichgewicht? Was ein Chaos einzelner schöner, aber verworren durch einander wirkender Elemente ohne eine vollständige Schönheit, welche in geistiger Klarheit rein aufgefaßt und vollendet wäre? Nur die gewisse Aussicht auf eine günstige Wendung der Zukunft könnte uns über den jetzigen Zustand der Kunstbildung befriedigen und beruhigen.

Wahr ists, der Gang der modernen Bildung, der Geist unsres Zeitalters und der deutsche Nationalcharakter insbesondre scheinen der Poesie nicht sehr günstig! „Wie Schönheitswidrig sind doch, könnte man vielleicht sagen, alle unsre Einrichtungen und Verfassungen;

wie unkünstlerisch alle Gebräuche, die ganze Lebensart der Modernen! Ueberall herrscht schwerfällige Formalität ohne Leben und Geist, leidenschaftliche Verwirrung und häßlicher Streit. Umsonst sucht der Blick hier eine freye Fülle, eine leichte Einheit. Heißt es die edle Kraft der deutschen Vorväter verkennen, wenn man Zweifel hegt, ob sie alle gleich gebohrne Künstler waren? Oder war etwa auch die finstre Scholastik der Mönche dem Schönen günstig? Tausend Beweise rufen uns einstimmig zu, Prosa ist die eigentliche Natur der Modernen. Früherhin ist in der neuern Poesie doch wenigstens jugendlich frische Heldenkraft und ein reiches Leben der liebevollen Fantasie. Bald aber wurde die Kunst das gelehrte Spielwerk eitler Virtuosen. Die Lebenskraft jener ritterlichen Heldenzeit war nun verloschen, der Geist entflohn; nur der Nachhall des ehemaligen Sinnes blieb zurück. Was ist die Poesie der spätern Zeit, als ein Chaos aus dürftigen Bruchstücken der romantischen Dichtung, und aus ohnmächtigen Versuchen einer unerreichbaren idealischen Vollkommenheit, welche sich mit wächsernen Flügeln in grader Richtung gen Himmel schwingen, und aus verunglückten Nachahmungen mißverstandner Muster? So waren auch die ersten Versuche neugriechischer Kunstgebäude in dem christlichen Abendlande aus schönen Fragmenten einer kunstreicheren Vorwelt noch sehr unförmlich zusammengesetzt. So fertigt oft noch jetzt der nordische Kunstschüler mit eisernem Fleiß mühsam nach der Antike seine steinernen Gemählde"!

„Die Menschheit blühte nur einmal und nicht wieder; diese Blüthe war die schöne Kunst. Im herben Winter

läßt sich nun kein künstlicher Frühling wieder erzwingen. Der allgemeine Geist des Zeitalters ist überdem eine ganz aufgelöste Erschlaffung und Sittenlosigkeit. Ihr seyd und denkt schlecht, und wollt schön darstellen und scheinen? Euer Innres ist wurmstichig und euer Äußres soll rein seyn? Widersinniges Beginnen! Wo der Charakter entmannt ist, wo es keine eigentliche sittliche Bildung giebt, da sinkt die Kunst natürlich zu einem niedrigen Kitzel zerflossener Ueppigkeit herab. Am hoffnungslosesten ist das Loos der Deutschen Poesie! Unter den Engländern und Franzosen haben doch wenigstens die Darstellungen des geselligen Lebens ursprüngliche Wahrheit, eigne Bestandheit, lebendigen Sinn und ächte Bedeutung. Der Deutsche hingegen kann nicht darstellen, was er gar nicht hat; wenn er es versucht, fällt er in überspannte Träumereyen oder in Frost. Zwar entfernt auch den Engländer die eckichte Ungeschliffenheit, der stumpfe Trübsinn, die eiserne Hartnäckigkeit; den Franzosen die flache Heftigkeit, der seichte Ungestüm, die abgeschliffne Leerheit ihres einseitigen Nationalcharakters weit genug vom vollkommnen Schönen. Den charakterlosen Deutschen macht aber die kleinliche Umständlichkeit, die verworrne Schwerfälligkeit, die uralte, bedächtliche Langsamkeit seines Geistes zu den leichten Spielen der freyen Kunst vollends ganz unfähig. Einzelne Ausnahmen beweisen nichts für das Ganze. Giebt es auch in Deutschland hie und da Sinn und Gefühl für das Schöne in der Kunst; so gab es auch noch unter dem Nero Römer."

In solchen und noch schwärzern historischen Nachtstücken, schildert man mit Farben der Unterwelt, zwar nicht

ohne feyerliches Pathos im Vortrag, aber eigentlich leichtsinnig genug, den Geist großer Völker, und eines merkwürdigen Zeitalters. Jeder einzelne Zug dieser Darstellung kann wahr seyn, oder doch etwas Wahres enthalten; wenn aber die Züge nicht vollständig sind, wenn der Zusammenhang fehlt, so ist das Ganze dennoch falsch. So ist die höchste künstlerische Erschlaffung, in dem Zusammenhange unsres Zeitalters, nach allem, was vorangegangen ist, eher als ein günstiges Symptom von der vorübergehenden wohlthätigen Krisis des Interessanten zu betrachten, welcher nur die schwache Natur unterliegt. Diese Erschlaffung entspringt aus dem gewaltsamsten oft überspannten Streben; daher steht so oft die größte Kraft dicht neben ihr. Der Fall ist natürlich der Höhe, die Erschlaffung der Anspannung gleich. Die Sittenlosigkeit mag von der Masse wahr seyn; doch würde sie die Fortschritte des Kunstsinnes schwerlich hemmen, welche der sittlichen Bildung leicht zuvoreilen können. Der Kunstsinn ist ungleich freyer von äußrer Gewalt und von verderblicher Ansteckung; die sittliche Bildung auch der Einzelnen wird durch die verführerische Gewalt der Masse viel leichter fortgerissen, durch allgemeinherrschende Vorurtheile erstickt, durch äußre Einrichtungen jeder Art gefesselt. Es kann auch nicht von einem glücklichen Nationalcharakter allein abhängen, ob die Poesie der Neuern ihre hohe Bestimmung erreichen werde oder nicht; denn ihre Bildung ist eine künstliche. Der höhere Kunstsinn der modernen Zeit soll nicht ein Geschenk der Natur, sondern das selbstständige Werk ihrer Freyheit seyn. Wenn nur Kraft da ist, so wird es der Kunst endlich gelingen können, die Einseitigkeit derjel-

hen zu berichtigen und die höchste Gunst der Natur zu ersetzen. An künstlerischer Kraft fehlt es aber den Modernen nicht, wenn dieser gleich noch eine weise Führung mangelt. Gewiß, die poetische Anlage der Neuern ließe sich wohl in Schutz nehmen. Oder ist die Natur auch gegen die Italiäner karg gewesen? Es sind bey den Deutschen noch Erinnerungen übrig, daß der deutsche Kunstsinn später erst zu einer höhern Ausbildung gelangte. So weit sie die andern gebildeten Nationen Europa's im Einzelnen übertreffen, so weit stehen sie in der Masse gegen dieselben zurück. Anspruchslose Erfindsamkeit und bescheidne Kraft aber sind ursprüngliche charakteristische Züge dieser Nation, welche sich so oft selbst verkannt hat. Die berüchtigte deutsche Nachahmungssucht mag hier und da wirklich den Spott verdienen, mit dem man sie zu brandmarken pflegt. Im Ganzen aber ist Vielseitigkeit ein ächter Fortschritt der künstlerischen Bildung, und ein naher Vorbote der Allgemeingültigkeit, im Gebiete der Darstellung, oder des mehr sich entwickelnden Sinns für das objektive Schöne. Die sogenannte Charakterlosigkeit der Deutschen ist also dem manierirten Wesen und anscheinendem Charakter der andern Nationen weit vorzuziehen, und erst, wenn die nationale Einseitigkeit ihrer Kunstbildung mehr verwischt, und berichtigt seyn wird, können sie sich zu der höhern Stufe jener Vielseitigkeit erheben.

Der Charakter der künstlerischen Bildung unsres Zeitalters und unsrer Nation verräth sich und kündigt sich selbst an durch eine merkwürdige und große Erscheinung. Göthe's Poesie ist die Morgenröthe ächter Kunst

und reiner Schönheit. Die sinnliche Stärke, welche ein Zeitalter, ein Volk mit sich fortreißt, war der kleinste Vorzug, mit dem schon der Jüngling auftrat. Der philosophische Gehalt, die charakteristische Wahrheit seiner spätern Werke durfte mit dem unerschöpflichen Reichthum des Shakspeare verglichen werden. Ja wenn der Faust vollendet wäre, so würde er wahrscheinlich den Hamlet, das Meisterstück des Engländers, mit welchem er einen ähnlichen Zweck zu haben scheint, noch weit übertreffen. Was dort nur Schicksal, Begebenheit, Schwäche ist; das ist hier Gemüth, Handlung, Kraft. Hamlets Stimmung und Richtung nehmlich ist mehr nur ein Resultat seiner äußern Lage; Fausts ähnliche Richtung ist ursprünglicher Charakter und wesentliche Denkart. Die Vielseitigkeit des darstellenden Vermögens dieses Dichters ist so gränzenlos, daß man ihn den Proteus unter den Künstlern nennen, und diesem Meergotte gleich stellen könnte, von dem es heißt:

„Erstlich ward er ein Leu mit fürchterlich wallender Mähne;
Floß dann als Wasser dahin, und rauscht als Baum in den Wolken."

Man kann daher den mystischen Ausdruck der an sich nicht unrichtigen Wahrnehmung allenfalls verzeihen, wenn einige Liebhaber ihm eine gewisse poetische Allmacht beylegen, welcher nichts unmöglich sey, und wenn sie sich in scharfsinnigen Abhandlungen über seine Einzigkeit erschöpfen.

Mir scheint es jedoch, daß dieser falsche und unächt erkünstelte Mysticismus im Gebiete des Schönen den richtigen Gesichtspunkt verfehle; und daß man Göthe'n eigentlich sehr verkennt, wenn man ihn auf diese Weise in einen deutschen Shakspeare umwandelt. In der charakteri-

stischen Kunst und Wahrheit wird der Engländer in seiner großen Manier wohl allerdings immer den Vorzug behaupten. Das Ziel des Deutschen aber ist das Objektive; das Schöne ist der wahre Maßstab, seine liebenswürdige Dichtung zu würdigen. Was kann reizender seyn, als die leichte Fröhlichkeit, die ruhige Heiterkeit seiner Stimmung? Die reine Bestimmtheit, die zarte Weichheit seiner Umrisse? Hier ist nicht bloß Kraft, sondern auch Ebenmaß und Gleichgewicht! Die Grazien selbst verriethen ihrem Lieblinge das Geheimniß einer schönen Stellung. Durch einen wohlthätigen Wechsel von Ruhe und Bewegung weiß er das reizendste Leben über das Ganze gleichmäßig zu verbreiten, und in einfachen Massen ordnet sich die freye Fülle von selbst zu einer leichten Einheit.

Er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen einer bloß merkwürdigen Geistesmanier und dem wahren Kunst-Styl, oder dem Objektiven in der Darstellung. Es darf uns daher nicht befremden, daß in einigen wenigen Werken seine eigne Eigenthümlichkeit noch zu laut wird, daß er in vielen andern sich nach Laune verwandelt, und fremde Manier annimmt. Dieß sind gleichsam übriggebliebene Erinnerungen an die Epoche des Charakteristischen und Eigenthümlichen. Und doch weiß er, so weit dieses möglich ist, selbst in die Manier eine Art von objektiver Gleichmäßigkeit und allgemeiner Bedeutung zu bringen. So gefällt er sich auch zu Zeiten in geringfügigem Stoff, der hie und da so dünne und gleichgültig wird, als ginge er ernstlich damit um, wie es ein leeres Denken ohne Inhalt giebt, eben so auch ganz reine Gedichte ohne allen Stoff hervorzubringen. In die-

sen Werken ist der Trieb des Schönen gleichsam müssig; sie sind ein reines Produkt des Darstellungstriebes allein. Fast könnte es scheinen, als sey die objektive Haltung seiner Kunst nicht angebohrne Gabe allein, sondern auch Frucht der Bildung; die Schönheit seiner Werke hingegen eine unwillkührliche Zugabe seiner ursprünglichen Natur. Er ist im Fröhlichen wie im Rührenden immer reizend: so oft er will, schön; seltner erhaben. Seine rührende Kraft streift hie und da, aus ungestümer Heftigkeit an das Bittre und Empörende, oder aus mildernder Schwächung an das Matte. Gewöhnlich aber ist hinreissende Kraft mit weiser Schonung aufs glücklichste vereinigt. Wo er ganz frey von Manier ist, da ist seine Darstellung wie die ruhige und heitre Ansicht eines höhern Geistes, der keine Schwäche theilt, und durch kein Leiden gestört wird, sondern die reine Kraft allein ergreift und für die Ewigkeit hinstellt. Wo er ganz Er selbst ist, da ist der Geist seiner reizenden Dichtung liebliche Fülle und hinreissende Anmuth.

Dieser große Künstler eröffnet die Aussicht auf eine ganz neue Bildungsstufe der Poesie. Seine Werke sind eine unwiderlegliche Beglaubigung, daß das Objektive möglich, und die Hoffnung des Schönen kein leerer Wahn der Vernunft sey. Das Objektive ist hier wirklich schon erreicht, und da die nothwendige Gewalt des Instinkts, jede stärkere Dichterkraft, die sich nicht selbst aufreibt, aus der Krise des Interessanten zu eben diesem Ziele hinführen muß; so muß die Idee des Schönen mehr und mehr allgemeiner, sie muß öffentlich anerkannt, und durchgängig herrschend werden. Dann hat die Kunstbildung den ent-

scheidenden Punkt erreicht, wo sie sich selbst überlassen nicht mehr sinken, sondern nur durch äußre Gewalt in ihren Fortschritten aufgehalten, oder etwa durch eine materielle Zerstörung und Naturkatastrophe mit vernichtet werden kann. Ich meyne die große moralische Entwicklungsstufe, durch welche die Freyheit in ihrem Kampfe mit dem Schicksal, in der Bildung endlich ein entschiedenes Übergewicht über die Natur bekommt. Dieses geschieht in dem wichtigen und entscheidendem Zeitmoment, wenn auch im bewegenden Princip, in der Kraft der Masse, die Selbstthätigkeit herrschend wird; denn das lenkende Princip der künstlichen Bildung ist ohnehin selbstthätig. Nach jener Wiedergeburth wird nicht nur der Gang der Bildung, die Richtung der künstlerischen Kraft, die Anordnung der ganzen Masse des gemeinschaftlichen Produkts, nach dem Zwecke und dem Gesetze der Menschheit sich bestimmen; sondern auch in der vorhandnen Kraft und Masse der Bildung selbst wird das Menschliche das Übergewicht haben. Wenn das feindliche Element, welches dem Geiste in dem Kampfe seiner Entwicklung überall hemmend entgegentritt, nicht etwa Verstarkung bekommt, wie durch eine äußre Naturkatastrophe, die freylich alle Kunstbildung und Geistescultur mit einem Streich vernichten könnte; so kann die Menschheit in ihrer Entwicklung nun ungestört fortschreiten. Die künstliche Bildung wird und kann dann wenigstens nicht mehr so wie die natürliche, in sich selbst zurücksinken. Es ist auch kein Wunder, daß die Freyheit in jenem harten Kampf endlich den Sieg davon trägt, wenn gleich die Überlegenheit der Natur im Anfange der Bildung noch so groß seyn mag. Denn die Kraft des

Menschen wächst mit verdoppelter Progression, indem jeder Fortschritt nicht nur größere Kräfte gewährt, sondern auch neue Mittel zu fernern Fortschritten an die Hand giebt. Der lenkende Verstand mag sich, so lange er unerfahren ist, noch so oft selbst schaden; es muß eine Zeit kommen, wo er alle seine Fehler reichlich ersetzen wird. Die blinde Übermacht muß endlich dem verständigen Gegner unterliegen. Nichts ist überhaupt so einleuchtend als die Theorie von der immer fortschreitenden Entwicklung. Der reine Satz der Vernunft von der nothwendigen unendlichen Vervollkommnung der Menschheit ist ohne alle Schwierigkeit. Nur die Anwendung auf die Geschichte kann die schlimmsten Mißverständnisse veranlassen, wenn der Blick fehlt, den eigentlichen Punkt zu treffen, den rechten Moment wahrzunehmen, und das Ganze zu übersehn. Es ist immer schwer, oft unmöglich, das verworrne Gewebe der Erfahrung in seine einfachen Fäden aufzulösen, die gegenwärtige Stufe der Bildung richtig zu würdigen, die nächstkommende glücklich zu errathen.

Den Gang und die Richtung der modernen Bildung bestimmen die in ihr herrschenden Begriffe. Der Einfluß derselben ist also unendlich wichtig, ja entscheidend. Wie es in der jetzigen modernen Welt nur wenige Bruchstücke ächter sittlicher Größe und Bildung giebt, moralische Vorurtheile aber statt großer und guter Gesinnungen allgemein herrschen; so giebt es auch künstlerische Vorurtheile, welche weit tiefer gewurzelt, allgemeiner verbreitet, und ungleich schädlicher sind, als es dem ersten flüchtigen Blick scheinen möchte. Der allmählige und langsame Stufengang der Entwicklung des Verstandes führt nothwen-

diger Weise einseitige Meynungen mit sich. Diese enthalten zwar einzelne Züge der Wahrheit; aber die Züge sind unvollständig und aus ihrem eigentlichen Zusammenhange herausgerissen, und dadurch der Gesichtspunkt verrückt, das Ganze zerstört. Solche Vorurtheile sind zuweilen zu ihrer Zeit gewissermaßen nützlich, und haben eine lokale Zweckmäßigkeit. So wurde durch den orthodoxen Glauben, daß es eine Wissenschaft gebe, die allein zureichend sey, schöne Werke zu verfertigen, doch das Streben nach dem Objektiven in der Kunst aufrecht und standhaft erhalten; und das System der genialischen Regellosigkeit diente wenigstens dazu, den Despotismus einer ganz einseitigen und ungenügenden Kunst-Theorie zu entkräften. Gefährlicher und schlechthin verwerflich sind aber andre Vorurtheile im Gebiete der Kunst, welche die fernere Entwicklung derselben selbst hemmen. Es ist die heiligste Pflicht aller Freunde der Kunst, solche Irrthümer, welche der natürlichen Freyheit schmeicheln, und die Selbstkraft lähmen, indem sie die Hoffnungen der Kunst als unmöglich, die Bestrebungen derselben als fruchtlos darstellen, ohne Schonung zu bekämpfen, ja wo möglich ganz zu vertilgen.

So denken viele: „Schöne Kunst sey gar nicht das Eigenthum der ganzen Menschheit; am wenigsten eine Frucht künstlicher Bildung. Sie sey die unwillkührliche Ergießung einer günstigen Natur; die lokale Frucht des glücklichsten Klima; eine vorübergehende Epoche, und bald entschwindende Blüthe, gleichsam der kurze Frühling der Menschheit. Da sey schon die Wirklichkeit selbst edel, schön und reizend, und die gemeinste Volkssage

ohne alle künstliche Zubereitung bezaubernde Poesie. Jene frische Blüthe der jugendlichen Fantasie, jene mächtige und schnelle Beweglichkeit, jene höhere Gesundheit des Gefühls könne nicht erkünstelt, und einmahl zerrüttet, nie wieder geheilt werden. Am wenigsten unter der nordischen Herbigkeit eines trüben Himmels, dem ertödtenden Druck einer mechanischen Lebenseinrichtung, dem Herzensfrost gelehrter Vielwisserey."

Vielleicht kann dieß unter manchen Einschränkungen, wenigstens für einen Theil der bildenden Kunst gelten. Es scheint in der That, daß für die hohen Schönheitsformen der Gestalten in der Sculptur, der Mangel einer glücklichen Organisation, und eines günstigen Klima's weder durch einen gewaltsamen Schwung der Freyheit, noch durch die höchste Bildung ersetzt werden könne. Und doch giebt es auch hier glänzende Ausnahmen, und viele Einschränkungen. Mit Unrecht und gegen alle Erfahrung dehnt man dieß aber auch auf die Poesie aus. Wie viel große Barden und glückliche Dichter gab es nicht unter allen Zonen, deren ursprüngliche Feuerkraft durch die ausgesuchteste Unterdrückung nicht erstickt werden konnte? Die Poesie ist eine universelle Kunst; denn ihr Organ, die Musik der Rede, ist durchaus geistiger Art und die Wurzel, aus der sie hervorgeht und in welcher sie wirkt, die Fantasie, ist schon ungleich näher mit der Freyheit verwandt, und unabhängiger von äußerm Einfluß. Poesie und Sinn für Poesie ist daher weit leichter und schneller der Entartung fähig, wie der plastische Kunstsinn für das Schöne in der Sculptur, und die edle Form in der materiellen Gestalt; ist dagegen aber auch einer gränzenlo-

sen Vervollkommnung fähig, und kann leichter aus der tiefsten Verderbniß durch eine geistige Wiedergeburth neu hergestellt werden. Allerdings ist die frische Blüthe der jugendlichen Fantasie ein köstliches Geschenk der Natur und zugleich das flüchtigste. Schon durch einen einzigen giftigen Hauch entfärbt sich das zarte Colorit der Unschuld, und welkend senkt die schöne Blume ihr Haupt. Aber auch dann, wenn die Fantasie schon lange durch Vielwisserey erdrückt und abgestumpft, durch Wollust erschlafft und zerrüttet worden ist, kann sie sich durch einen Schwung der Freyheit und durch ächte Bildung von neuem emporschwingen, und allmählig wieder vervollkommnen. Überhaupt ist die moralische Heilkraft der menschlichen Natur wunderbar stark, und dem sonderbaren organischen Vermögen einiger Thierarten nicht ganz unähnlich, deren zähe Lebenskraft auch entrißne Glieder wieder ersetzt und nachtreibt. Die jugendliche Stärke, das Feuer, selbst die schnelle Beweglichkeit kann die Fantasie völlig wieder erreichen; nur das frische Colorit, der romantische Duft jenes ersten Frühlings kehrt im alternden Herbst nicht leicht zurück.

Sehr allgemein verbreitet ist ein andres Vorurtheil, welches der schönen Kunst sogar alles selbstständige Daseyn alle eigenthümliche Bestandheit völlig abspricht, und ihre wesentliche Verschiedenheit ganz läugnet. Wenn die rechten Vernunftmenschen unsrer Zeit ihre Gesinnung offen aussprechen wollten, so würden sich wohl viele Stimmen erheben: „Die Poesie sey nichts andres als die sinnbildliche Kindersprache der jugendlichen Menschheit; nur Vorübung der Wissenschaft, Hülle der Erkenntniß, eine überflüssige Zugabe des wesentlich Guten und Nützlichen. Je

höher die Geistescultur steige, deſto unermeßlicher verbreite ſich das Gebiet der deutlichen Erkenntniß; das eigentliche Gebiet der Darſtellung, die Dämmerung, ſchrumpfe dann vor dem einbrechenden Licht immer enger zuſammen. Der helle Mittag der Aufklärung ſey nun da; die Poeſie, dieſe artige Kinderey, ſey für unſer Jahrhundert der vollendeten Vernunft nicht mehr anſtändig. Es ſey endlich einmal Zeit, damit aufzuhören."

Auf dieſe Weiſe hat man ſchon oft einen einzelnen Beſtandtheil der ſchönen Kunſt, einen vorübergehenden Zuſtand derſelben in einer frühern Stufe der Bildung mit ihrem Weſen ſelbſt verwechſelt. So lange die menſchliche Natur beſteht, wird der Trieb zur Darſtellung ſich regen, und die Forderung des Schönen in ihr laut werden. Dieſe nothwendige Anlage des Menſchen, welche, ſobald ſie ſich frey entwickeln darf, ſchöne Kunſt erzeugen muß, iſt ewig. Die Kunſt iſt eine ganz eigenthümliche Thätigkeit des menſchlichen Gemüths, welche durch ewige Gränzen von jeder andern geſchieden iſt. Alles menſchliche Thun und Leiden iſt ein gemeinſchaftliches Wechſelwirken des Geiſtes und der Natur. Nun muß entweder die Natur oder der Geiſt den letzten Grund des Daſeyns eines gemeinſchaftlichen einzelnen Produkts enthalten, oder den erſten beſtimmenden Stoß zu deſſen Hervorbringung geben. Im erſten Fall iſt das Reſultat Erkenntniß. Die Beſchaffenheit des rohen Stoffs beſtimmt den Charakter der aufgefaßten Mannichfaltigkeit, und veranlaßt den Geiſt, dieſe Mannichfaltigkeit zu einer beſtimmten Einheit zu verknüpfen, und in einer beſtimmten Richtung die Verknüpfung fortzuſetzen, und zur Vollſtändigkeit zu er-

gänzen. Erkenntniß ist eine Wirkung der Natur im Geiste. Im zweyten Fall hingegen muß das freye Vermögen sich selbst eine bestimmte Richtung geben, und das Wesen der gewählten Einheit bestimmt die Beschaffenheit der zu wählenden Mannichfaltigkeit, die jenem Zwecke gemäß gewählt, geordnet und wo möglich gebildet wird. Das Produkt ist ein Kunstwerk und eine Wirkung des Geistes in der Natur. Zur darstellenden Kunst gehört jede Ausführung eines ewigen menschlichen Zwecks im Stoff der äußern mit dem Menschen nur mittelbar verbundnen Natur. Es ist nicht zu besorgen, daß dieser Stoff jemals ausgehn, oder daß die ewigen Zwecke je aufhören werden, Zwecke des Menschen zu seyn. Nicht weniger ist die Schönheit durch ewige Gränzen von allen übrigen Theilen der menschlichen Bestimmung geschieden. Die reine Menschheit, worunter hier die vollständige Bestimmung der menschlichen Gattung verstanden wird, ist nur eine und dieselbe, und an sich ohne alle Theile und Abtheilung. In ihrer Anwendung auf die Wirklichkeit aber theilt sie sich nach der ewigen Verschiedenheit der ursprünglichen Vermögen und Zustände, und nach den besondern Mitteln und Werkzeugen, welche diese voraussetzen und erfordern, in mehrere Richtungen. Wenn ich hier voraussetzen darf, daß das Gefühlsvermögen vom Vorstellungsvermögen und Begehrungsvermögen wesentlich verschieden sey; daß ein mittlerer Zustand zwischen dem Zwange des Gesetzes und des Bedürfnisses, ein Zustand des freyen Spiels, und der bestimmungslosen Bestimmbarkeit in der menschlichen Natur selbst gegründet und eben so nothwendig sey, wie der Zustand gehorsamer Arbeit, und beschränkter Be-

ſtimmtheit; ſo iſt auch die Schönheit eine dieſer Richtungen und von ihrer Gattung, der ganzen Menſchheit, wie von ihren Nebenarten, den übrigen urſprünglichen Beſtandtheilen der menſchlichen Aufgabe, weſentlich verſchieden.

Aber nicht bloß die Anlage zur Kunſt und das Gebot der Schönheit ſind nach der Natur und nach der Idee des Menſchen nothwendig; auch die Organe der ſchönen Kunſt verſprechen Dauer. Es darf doch wohl nicht erſt erwieſen werden, daß der Schein ein unzertrennlicher Gefährte des Menſchen ſey? Den Schein der Schwäche, des Irrthums, des Bedürfniſſes mag das Licht der wahren Aufklärung und der gründlichen Wiſſenſchaft immerhin zerſtören; der freye Schein der ſpielenden Einbildungskraft kann darunter nicht leiden. Nur muß man der allgemeinen Forderung der Darſtellung und Erſcheinung nicht eine einzelne und beſondre Art der Bildlichkeit unterſchieben; oder die gewaltſamen Ausbrüche der furchtbaren Leidenſchaften wilder Naturmenſchen mit dem Weſen der Poeſie verwechſeln. Allerdings iſt es ſehr natürlich und begreiflich, daß auf einer gewiſſen mittleren Höhe der künſtlichen Bildung, Grübeley und Vielwiſſerey jene leichten Spiele der Einbildungskraft, lähme und erdrücke, Verfeinerung und Verzärtelung das wahre Gefühl abſchleife und ſchwäche. Durch den Zwang einer noch unvollkommnen Kunſt und Bildung wird die Kraft des Triebes abgeſtumpft, ſeine Regſamkeit gefeſſelt, ſeine einfache Bewegung zerſtreut und verwirrt. Die Sinnlichkeit und der Geiſt ſind aber im Menſchen ſo innig verwebt, daß ihre Entwicklung zwar wohl in vorübergehenden

Stufen, aber auch nur in dieſen auseinander gehen kann. In der Maſſe des Ganzen aber werden ſie mehrentheils gleichen Schritt halten, und der vernachläßigte Theil wird über kurz oder lang das verſäumte nachhohlen. Es hat in der That den größten Anſchein, daß der Menſch mit der wachſenden Höhe wahrer Geiſtesbildung auch an Stärke und Reizbarkeit des Gefühls, als der ächten Lebenskraft und Seele der Kunſt, eher gewinne als verliehre.

Unbegreiflich ſcheint es, wie man ſich habe überreden können, die Italiäniſche und Franzöſiſche Dichtkunſt, und wohl gar auch die Engländiſche und Deutſche haben ihr goldnes Zeitalter ſchon gehabt. Man mißbrauchte dieſen Namen ſo ſehr, daß eine fürſtliche Protection, eine Zahl berühmter Namen, ein gewiſſer Eifer des Publikums, und allenfalls ein höchſter Gipfel in einer Nebenſache hinlängliche Anſprüche dazu ſchienen. Nur war dabey ſchlimm, daß für das unglückliche ſilberne, eiſerne, und bleyerne Jahrhundert nichts übrig blieb, als das traurige Loos, jenen ewigen Urbildern aus allen Kräften vergeblich nachzuſtreben. Wie kann vom vollkommnen Styl da auch nur die Frage ſeyn, wo es eigentlich gar keinen Styl, ſondern nur Manier giebt? Im ſtrengſten Sinne des Worts hat auch nicht ein einziges modernes Kunſtwerk, geſchweige denn ein ganzes Zeitalter der Poeſie den Gipfel künſtleriſcher Vollendung erreicht. Die ſtillſchweigende Vorausſetzung, welche bey jener falſchen Anſicht von eingebildeten goldnen Zeitaltern zum Grunde lag, war: daß es nun einmal unabänderlich und überall die Beſtimmung der Kunſtbildung ſey, wie eine Pflanze oder ein Thier zu entſtehen, allmählig ſich zu entwi-

ckeln, dann zu reifen, wieder zu ſinken, und endlich unterzugehen, und im ewigen Kreislauf immer endlich dahin zurückzukehren, von wo ihr Weg zuerſt ausging. Dieſe Vorausſetzung beruht aber auf einem bloßen Mißverſtändniſſe, auf deſſen tiefliegenden Quell wir in der Folge ſtoßen werden.

Bey der Entwicklung einer ſo reichhaltig großen und künſtlich zuſammengeſetzten Geſchichtsmaſſe, wie das Europäiſche Völkerſyſtem, darf ein theilweiſer Stillſtand, oder hie und da ein ſcheinbarer Rückgang der Bildung nicht außerordentlich ſcheinen. Doch iſt wahrſcheinlich auch da, wo man ſchon gewiß glaubt, die Kataſtrophe ſey vorüber, und die künſtleriſche Kraft auf immer erloſchen, das Drama der geiſtigen Entwicklung bey weitem noch nicht geendigt. Vielmehr ſcheint die individuelle Kraft da wie ein Feuer unter der Aſche zu glimmen, und nur den günſtigen Augenblick zu erwarten, um in eine helle Flamme aufzulodern. Es iſt wahrhaft wunderbar, wie in unſerm Zeitalter das Bedürfniß des Objektiven ſich allenthalben regt; wie auch der Glaube an das Schöne wieder erwacht, und unzweydeutige Symptome den herannahenden beſſern Kunſtſinn verkündigen. Der Augenblick ſcheint in der That für eine Revolution in der Kunſt reif zu ſeyn, durch welche das Objektive und Schöne in der künſtleriſchen Bildung der Modernen herrſchend werden könnten. Nur geſchieht freylich nichts Großes von ſelbſt, ohne Kraft und Entſchluß! Es würde ein ſich ſelbſt beſtrafender Irrthum ſeyn, wenn man nun die Hände in den Schooß legen und ſich überreden wollte, der Kunſtſinn des Zeitalters bedürfe gar keiner weſentlichen Verbeſſerung mehr. So lange das objek-

tive Schöne nicht allgemein herrschend ist im Style der Kunst, leuchtet dieß Bedürfniß von selbst ein. Die Herrschaft des Interessanten, oder Charakteristischen im Inhalt und einer eigenthümlichen geistreichen oder anziehenden Manier in der Behandlung, bildet ein durchaus fremdartiges Kunstgesetz in der schönen Poesie. So wie in der chaotisch verworrnen Masse der modernen Dichtkunst alle Elemente der schönen Kunst vorhanden sind, so finden sich in ihr auch alle selbst die entgegengesetzten Arten des künstlerischen Verderbens, Rohigkeit neben Künsteley, kraftlose Dürftigkeit neben gesetzlosem Frevel. Ich habe mich schon wider die Behauptung eines gänzlichen Unvermögens, einer rettungslosen Entartung ausdrücklich erklärt, und die Höhe der Kunstbildung, die Stärke der Dichterkraft unsers Zeitalters anerkannt. Nur die ächte Richtung, die richtige Stimmung fehlt; und nur durch sie und mit ihnen wird jede einzelne Trefflichkeit, welche außer ihrem wahren Zusammenhange sehr leicht äußerst schädlich werden kann, ihren vollen Werth, und ihre eigentliche Bedeutung erhalten. Dazu bedarf es einer völligen Umgestaltung, eines totalen Umschwunges, einer allgemeinen Wiedergeburth im Gebiete der Kunst und des Schönen.

Die Kunstbildung nehmlich ist von einer doppelten Art. Entweder kann sie betrachtet werden als die progressive Entwicklung einer geistigen Fertigkeit. Diese erweitert, schärft, verfeinert; ja sie belebt, stärkt und erhöht sogar die ursprüngliche Anlage. Oder sie ist eine höhere Gesetzgebung, welche die schon vorhandne Kraft ordnet. Diese hebt den Streit der einzelnen Schönheiten

auf, und fordert Uebereinstimmung aller, nach dem Bedürfniß des Ganzen. Sie gebietet strenge Richtigkeit, Ebenmaaß und Vollständigkeit; sie verbietet die Verwirrung der ursprünglichen Kunstgränzen, und verbannt, was bloß geistreiche Manier ist, als ein dem Schönen fremdes und fremdartiges Kunstgesetz. Mit einem Worte; ihr Werk und ihr Ziel ist das Objektive in der Kunst des Schönen.

Die Wiedergeburth der schönen Kunst aber setzt zwey nothwendige Erfordernisse als vorläufige Bedingungen ihrer Möglichkeit voraus. Das erste derselben ist die künstlerische Kraft. Nicht das Genie des Künstlers allein, oder die erfindende Kraft idealischer Darstellung und poetischer Wirkung läßt sich weder erwerben noch ersetzen. Es giebt auch eine ursprüngliche Naturgabe des ächten Kenners, welche zwar, wenn sie schon vorhanden ist, vielfach gebildet, wo sie aber mangelt, durch keine Bildung ersetzt werden kann. Der treffende Blick, der sichre Takt; jene höhere Reizbarkeit des Gefühls, und offene Regsamkeit der Fantasie, lassen sich weder lernen noch lehren. Aber auch die glücklichste Anlage ist weder zu einem großen Künstler noch zu einem großen Kenner zureichend. Ohne Stärke und Umfang des sittlichen Vermögens, ohne Harmonie des ganzen Gemüths, oder wenigstens ein durchgängiges Streben zu derselben, wird niemand in das Allerheiligste der Musenkunst und des Tempels der Schönheit gelangen können. Daher ist das zweyte nothwendige Erforderniß für den einzelnen Künstler und Kenner wie für die Masse des Zeitalters und der Nation, bey welchen die Kunst des Schönen blühen soll,

der Adel des Charakters und einer sittlich erhöhten Stimmung. Der richtige Kunstsinn, könnte man sagen, ist das gebildete Gefühl eines sittlich guten Gemüths. Unmöglich kann hingegen das Kunstgefühl eines schlechten Menschen richtig und mit sich selbst einig seyn. Die Stoiker hatten in dieser Rücksicht nicht Unrecht zu behaupten, daß nur der Weise ein vollkommner Dichter und Kenner seyn könne. Gewiß hat der Mensch das Vermögen, durch bloße Freyheit die mannichfaltigen Kräfte seines Gemüths zu lenken und zu ordnen. Er wird also auch seiner künstlerischen Anlage und Kraft eine bessere Richtung und richtige Stimmung ertheilen können. Nur muß er es wollen; und die Kraft, es zu wollen, die Selbstständigkeit, bey dem Entschluß zu beharren, kann ihm niemand mittheilen, wenn er sie nicht in sich selbst findet.

Freylich ist aber der bloße gute Wille nicht zureichend, so wenig wie die nackte Grundlage zur vollständigen Ausführung eines Gebäudes. Eine entartete und mit sich selbst uneinige Kraft bedarf einer sondernden Kritik, einer leitenden Censur, und diese setzt eine ordnende Gesetzgebung voraus. Eine vollkommne Gesetzgebung des Schönen würde die erste Stufe und selbst das erste Werkzeug seyn für die geforderte Wiedergeburth der Kunst. Ihre Bestimmung wäre es, die blinde Kraft zu lenken, die streitenden Elemente in ein Gleichgewicht zu setzen, das Gesetzlose zur Harmonie zu ordnen; der Kunstbildung überhaupt eine feste Grundlage, eine sichre Richtung und eine dem Gesetz des Schönen angemeßne Stimmung zu ertheilen. Die gesetzgebende Macht der modernen Kunstbildung dürfen wir aber nicht erst lange suchen. Sie

ist schon constituirt, es ist die Theorie; denn der Verstand war ja von Anfang an das lenkende Princip dieser Bildung. Verkehrte Begriffe haben lange die Kunst beherrscht, und sie auf Abwege verleitet; richtige Begriffe müssen sie auch wieder auf die rechte Bahn zurückführen. Von jeher haben auch, sowohl die Künstler als das Publikum der Modernen, von der Theorie Zurechtweisung und befriedigende Gesetze erwartet und gefordert. Eine vollendete Kunst-Theorie würde aber nicht nur ein zuverlässiger Wegweiser der Bildung seyn, sondern auch durch die Vertilgung schädlicher Vorurtheile die Kraft von manchen Fesseln befreyen, und ihren Weg von Dornen reinigen. Die Gesetze der künstlerischen Theorie haben aber nur insofern eine wahre Autorität, als sie von der Mehrheit der öffentlichen Meynung anerkannt sind und die Sanction des herrschenden Gefühls einer Nation oder eines Zeitalters erhalten haben. Wenn das Bedürfniß allgemeingültiger Wahrheit Charakter des Zeitalters ist, so ist ein durch rhetorische Künste erschlichnes Ansehn von kurzer Dauer; einseitige Unwahrheiten zerstören sich gegenseitig, und verjährte Vorurtheile zerfallen von selbst. Dann kann die Theorie nur durch vollkommne und freye Uebereinstimmung mit sich selbst ihren Gesetzen das vollgültigste Ansehn verschaffen, und sich zu einer wirklichen Macht im Gebiete der Kunst erheben. Nur durch objektive Wahrheit kann sie ihrer Bestimmung entsprechen.

Gesetzt aber auch, es gäbe eine objektive und als solche allgemein anerkannte Kunst-Theorie, welches mehr ist, als wir bis jetzt rühmen können; die reine Wissenschaft bestimmt nur die Ordnung der Erfahrung, die Fo-

cher für den Inhalt der Anschauung. Sie allein würde leer seyn, wie die Erfahrung allein verworren, ohne Sinn und Zweck; und nur in Verbindung mit einer vollkommnen Geschichte und geschichtlichen Entwicklung würde sie die Natur der Kunst und ihrer Arten vollständig kennen lehren. Die Wissenschaft bedarf also der Erfahrung von einer Kunst, welche ein durchaus vollkommnes Beyspiel ihrer Art, ein wirklich gewordnes Ideal, und deren besondre Geschichte eine allgemeine Naturgeschichte oder vollkommne Naturentfaltung der Kunst selbst wäre. Ueberdem kommt der Denker nicht frisch und unversehrt zur wissenschaftlichen Untersuchung. Er ist durch die Einflüsse einer verkehrten Erfahrung angesteckt; er bringt Vorurtheile mit, welche seiner Untersuchung auch im Gebiete der reinen Gedanken eine durchaus falsche Richtung ertheilen können. Auch bey dem aufrichtigsten Eifer steht es gar nicht in seiner Gewalt, diesen mächtigen Vorurtheilen mit einemmale zu entsagen; denn er müßte die reine Wahrheit schon ergriffen haben, um den Ungrund des Irrthums einzusehen, und inne zu werden, wie falsch der Gang seiner Methode sey. Denn das Wahre, wie es einmal erfaßt, sich selbst als das Wahre und Rechte begreift und inne wird, lehrt auch allererst den Irrthum, als das entgegengesetzte Unwahre in seiner ganzen Tiefe erkennen. Der Kunstforscher bedarf daher aus einem doppelten Grunde einer vollkommnen Anschauung; theils als Beyspiel und Beleg zu seinem Begriff, theils als Thatsache und Urkunde seiner Untersuchung.

Aber auch die Lücke zwischen der Theorie und der Ausübung, zwischen dem Gesetz und der einzelnen That, ist

wie überall, so auch im Gebiete der Kunst unendlich groß. Es wäre allzu leicht, wenn der Künstler durch den bloßen Begriff vom richtigen Kunstgefühl und vollkommnen Styl das höchste Schöne in seinen Werken wirklich hervorzubringen vermöchte. Das Gesetz muß Neigung werden; Leben kommt nur von Leben, Kraft erregt Kraft. Das reine Gesetz ist leer; damit es ausgefüllt, und seine wirkliche Anwendung möglich werde, bedarf es einer Anschauung, in welcher es in gleichmäßiger Vollständigkeit gleichsam sichtbar erscheine, eines höchsten Urbildes des Schönen in der Kunst.

Schon der Name der Nachahmung ist schimpflich und gebrandmarkt bey allen denen, die sich genialische Erfinder und originelle Künstler zu seyn dünken. Man versteht darunter nehmlich die Gewaltthätigkeit, welche die starke und große Natur an dem Ohnmächtigen ausübt. Unter der wahren Nachahmung oder Nachbildung aber ist nichts andres zu verstehen, als die Handlung desjenigen, sey er Künstler oder Kenner, der sich die Gesetzmäßigkeit jenes Urbildes zueignet, ohne sich durch die Eigenthümlichkeit, welche die äußre Gestalt, die Hülle des allgemeingültigen Geistes, immer noch mit sich führen mag, beschränken zu lassen. Es versteht sich von selbst, daß diese Nachbildung ohne die höchste Selbstständigkeit durchaus unmöglich ist. Es ist hier die Rede von jener Mittheilung des Schönen, durch welche der Kenner den Künstler, der Künstler die Gottheit berührt, wie der Magnet das Eisen nicht bloß anzieht, sondern durch seine Berührung ihm auch die magnetische Kraft mittheilt.

Wandelt die Gottheit auch in irdischer Gestalt?

Kann das Beschränkte je vollständig, das Endliche vollendet, das Einzelne allgemeingültig seyn? Giebt es unter Menschen eine Kunst, welche die Kunst schlechthin genannt zu werden verdiente? Giebt es sterbliche Werke, in denen das Gesetz der Ewigkeit sichtbar wird?

Mit richterlichem Ernst überschaut die Muse das Buch der Zeiten, die Versammlung der Völker. Überall findet ihr strenger Blick nur Rohigkeit und Künsteley, Dürftigkeit und Ausschweifung in stetem Wechsel. Kaum erheitert dann und wann ein schonendes Lächeln über die liebenswürdigen Spiele der kindlichen Unschuld ihren unwilligen Ernst.

Nur bey Einem Volke entsprach die schöne Kunst in allen ihren Theilen und Zweigen so ganz der hohen Würde ihrer Bestimmung.

Bey den Griechen allein war die Kunst von dem Zwange des Bedürfnisses und der Herrschaft des Verstandes immer gleich frey; und vom ersten Anfange griechischer Bildung bis zum letzten Augenblick, wo noch ein Hauch von ächtem Hellenischen Sinn lebte, waren den Griechen schöne Spiele heilig.

Diese Heiligkeit schöner Spiele und diese Freyheit der darstellenden Kunst sind die eigentlichen Kennzeichen der ächt hellenischen Bildung. Allen Barbaren hingegen ist die Schönheit an sich selbst nicht gut genug. Ohne Sinn für die höhere Zweckmäßigkeit und geistige Bedeutung ihres scheinbar zwecklosen und unnützen Spiels bedarf sie bey ihnen einer fremden Hülfe, einer äußern Empfehlung. Bey den rohen wie bey verfeinerten Völkern, welche jenes den Griechen so ganz eigenthümlichen Kunst-

ſinnes entbehrten, iſt die Kunſt mehrentheils nur entweder eine Sklavin der Sinnlichkeit oder der Vernunft. Nur durch merkwürdigen, reichen, neuen und ſonderbaren Inhalt, oder durch einen ſinnlich reizenden Stoff kann eine Darſtellung ihnen anziehend und intereſſant werden. In wiefern nun die alten Dichter der Griechen uns jene vollkommne Anſchauung, als höchſtes Urbild des Schönen in der Kunſt, nach den verſchiedenen Arten und Bildungsſtufen derſelben, darſtellen, das erfordert eine beſondre Betrachtung.

Drittes Kapitel.

Kurzer Abriß von dem Ideal des Schönen in den Werken der griechischen Dichtkunst, und von ihrer classischen Vollkommenheit; von dem frühesten Zeitalter der ersten Naturentfaltung, bis zu der spätern Epoche der schon entarteten Kunst, durch alle Stufen der alten Bildung hindurch, nach dem ganzen Entwicklungsgange und Kreislaufe derselben; und wie auf der Höhe der vollendeten tragischen Kunst der Gipfel des höchsten Schönen erreicht worden.

Schon auf der ersten Stufe der Bildung und noch unter der Vormundschaft der Natur, umfaßte die griechische Poesie in gleichmäßiger Vollständigkeit, im glücklichsten Gleichgewicht und ohne einseitige Richtung oder übertriebne Abweichung, das Ganze der menschlichen Natur. Ihr kräftiger Wachsthum entwickelte sich bald zur Selbstständigkeit, und betrat die Stufe, wo das Gemüth in seinem Kampfe mit der Natur ein entschiedenes Uebergewicht erlangt; ihr goldnes Zeitalter aber erreichte den höchsten Gipfel idealer Freyheit, oder der vollständigen Selbstbestimmung der Kunst und der Schönheit, welcher in irgend einer natürlichen Bildung möglich ist. Ihre Eigenthümlichkeit ist der kräftigste, reinste, bestimmteste, einfachste und vollständigste Abdruck der allgemeinen Menschennatur. Die Geschichte der griechischen Dichtkunst ist eine allgemeine Naturgeschichte der Dichtkunst; eine vollkommne und gesetzgebende Anschauung für die Entfaltung des Schönen.

In Griechenland wuchs die Schönheit ohne künstliche Pflege und gleichsam wild. Unter diesem glücklichen Himmel war die darstellende Kunst nicht eine erlernte Fertigkeit, sondern ursprüngliche Natur. Ihre Bildung war keine andre als die freyeste Entwicklung der glücklichsten Anlage. Die griechische Poesie nahm von der rohesten Einfalt ihren Anfang; aber dieser geringe Ursprung gereicht ihr nicht zur Unzierde. Ihr ältester Charakter ist höchst einfach und ganz kunstlos, aber unverdorben. Hier findet man weder abentheuerliche Ausgeburthen einer verwilderten Fantasie, noch verkehrte Künsteley und falsche Nachahmung eines fremden Nationalcharakters, noch eine eigensinnige und manierirte Einseitigkeit. Hier konnte die Willkühr verkehrter Begriffe den freyen Wuchs der Natur nicht fesseln, noch ihre innre Harmonie zerreißen und zerstören, oder ihre Einfalt verfälschen, und den Gang und die Richtung der Bildung verschrauben. Schon frühe unterscheidet sich die griechische Poesie durch ein gewisses Etwas von allen übrigen Nationalpoesien auf einer ähnlichen Stufe der kindlichen Geistescultur. Gleich weit entfernt von orientalischem Schwulst und von nordischer Schwermüthigkeit, voll Kraft aber ohne Härte, voll Anmuth und doch ohne Weichlichkeit, ist sie eben dadurch abweichend von dem allgemeinen Gange der Kunstentfaltung bey anderen Völkern, daß sie mehr als jede andre Nationalkunst reinmenschlich und dem allgemeinen Gesetze aus eigner freyer Neigung getreu ist. Schon in der Kindheit meldet sich ihr hoher Beruf, nicht das Zufällige sondern das Wesentliche und Nothwendige darzustellen, nicht nach dem Einzelnen sondern nach dem Allgemeinen zu streben.

Auch sie hatte ihren mythischen Ursprung, wie jede freye Entwicklung des Dichtungsvermögens. Während des ersten Zeitalters ihrer Entwicklung schwankte die griechische Poesie zwischen schöner Kunst und Sage. Sie war eine unbestimmte Mischung von Ueberlieferung und Erfindung, von bildlicher Lehre, Geschichte und freyem Spiel. Aber welch' eine Sage? Nie gab es eine geistreichere oder auch sittlich schönere. Der griechische Mythus ist, wie ein treuer Abdruck im klarsten Spiegel, die bestimmteste und zarteste Bildersprache für alle ewigen Wünsche des menschlichen Gemüths, mit allen seinen so wunderbaren als nothwendigen Widersprüchen; eine kleine vollendete Welt der schönsten Ahndungen der kindlich dichtenden Vernunft. Dichtung, Gesang, Tanz und Geselligkeit, die festliche Freude war das holde Band der Gemeinschaft, welches Menschen und Götter verknüpfte. Und in der That war auch der Sinn ihrer Sage, der heiligen Gebräuche und besonders ihrer Feste, der Gegenstand ihrer Verehrung, das ächt Göttliche in dem vollendet Menschlichen. In ihren schönen Götterbildern haben die Griechen, wohl verstanden, nur die freye Fülle der Natur, die selbstständige Kraft des Geistes und die gesetzmäßige Eintracht und innere Harmonie des Gemüths anbetend verehrt.

Durch einen in seiner Art einzigen Zusammenfluß der glücklichsten Umstände hatte die Natur in ihrer Begünstigung für dieses zur Kunst auserwählte Volk gleichsam ein Äußerstes gethan. Oft wird die menschliche Bildung gleich nach ihrer ersten Veranlassung, während sie noch zu schwach ist, um den harten Kampf mit dem Schicksal glücklich zu bestehen, ohne fernere gütige Pflege wie-

derum, ihrer eignen Schwäche und jedem ungünstigen Zufalle Preis gegeben. Ja eine Nation hat noch von Glück zu sagen, wenn sie nur durch die Gunst ihrer Lage mit Mühe zu einer bedeutenden Höhe einer einseitigen Bildung gelangen kann. Bey den Griechen vereinigte und umfaßte schon die erste Stufe der Bildung dasjenige vollständig, was sonst auch auf der höchsten Stufe nur getrennt und einzeln vorhanden zu seyn pflegt. Wie im Gemüthe des Homerischen Diomedes alle Kräfte gleichmäßig und in der schönsten Eintracht zu einem vollendeten Gleichgewicht zusammenstimmen; so entwickelte sich hier die ganze Menschheit gleichmäßig und vollständig. Schon im heroischen Zeitalter der noch ganz in der Mythologie und Sage befangenen Dichtkunst, vereinigt die griechische Naturpoesie die schönsten Blüthen der edelsten nordischen und der zartesten südlichen Naturpoesie, und ist die vollkommenste ihrer Art.

Vielen gefällt Homerus, von wenigen aber wird seine Schönheit eigentlich ganz gefaßt. So wie viele Reisende in weiter Ferne suchen, was sie in ihrer Heimath eben so gut und näher finden könnten; so bewundert man nicht selten im Homer allein das, worin der erste der beste nordische oder südliche Helden- und Sagendichter, wofern er nur ein großer Poet ist, ihm gleich kommt. Worin er aber einzig ist, das wird selten bemerkt, gewöhnlich ganz aus der Acht gelassen. Die treue Wahrheit, die ursprüngliche Kraft, die einfache Anmuth, die reizende Natürlichkeit sind Vorzüge, welche der griechische Barde vielleicht mit einem oder dem andern seiner indischen oder altnordischen Brüder theilt. Es giebt aber andre

charakteristische Züge der Homerischen Poesie, welche dem Griechen allein eigen sind.

Ein solcher schon eigenthümlich hellenischer Zug ist besonders auch die Vollständigkeit seiner Ansicht der ganzen menschlichen Natur, welche im glücklichsten Ebenmaaß, im vollkommnen Gleichgewicht, von der einseitigen Beschränkung einer abweichenden Anlage, und von der Verkehrtheit künstlicher Mißbildung gleichweit entfernt ist. Der Umfang seiner Dichtung ist so unbeschränkt, wie der Umfang der ganzen menschlichen Natur selbst. Die äußersten Enden der verschiedensten Richtungen, deren ursprüngliche Keime schon in der allgemeinen Menschennatur verborgen liegen, gesellen sich hier freundlich zu einander, wie im umbefangnen, kindlichem Spiel. Seine heitre und reine Darstellung vereinigt hinreißende Gewalt mit inniger Ruhe, die schärfste Bestimmtheit mit der weichsten Zartheit der Umrisse.

In den Sitten seiner Helden sind Kraft und Anmuth im Gleichgewicht. Sie sind stark aber nicht roh, milde, ohne schlaff zu seyn, und geistreich ohne Kälte. Achilles, obgleich im Zorn furchtbarer wie ein kämpfender Löwe, kennt dennoch die Thränen des zärtlichen Schmerzens am treuen Busen einer liebenden Mutter; er zerstreut seine Einsamkeit durch die milde Lust süßer Gesänge. Mit einem rührenden Seufzer blickt er auf seinen eignen Fehler zurück, auf das ungeheure Unheil, welches die starrsinnige Anmaßung eines stolzen Königs und der rasche Zorn eines jungen Helden veranlaßt haben. Mit hinreißender Wehmuth weiht er die Locke an dem Grabe des geliebten Freundes. Im Arm eines ehrwürdigen Al-

ten, des durch ihn unglücklichen Vaters seines verhaßten Feindes, kann er in Thränen der Rührung zerfließen. Der allgemeine Umriß eines Charakters, wie Achilles hätte vielleicht auch in der Fantasie eines Nord- oder Süd-Homerus entstehen können; diese feineren Züge der Ausbildung waren nur bey den Griechen denkbar. Nur ein solcher vom Gefühl der innern Harmonie und der sittlichen Schönheit beseelter Dichter konnte diese brennbare Reizbarkeit, diese furchtbare Schnellkraft wie eines jungen Löwen, mit so viel Geist, Sitten, Gemüth vereinigen und verschmelzen. Selbst in der Schlacht, in dem Augenblicke, wo ihn der Zorn so sehr fortreißt, daß er ungerührt durch das Flehen des Jünglings, dem überwundnen Feinde die Brust durchbohrt, bleibt er menschlich, ja sogar liebenswürdig und versöhnt uns durch eine entzückend rührende Betrachtung.*) Der Charakter des Diomedes ist aber schon in seiner ursprünglichen Zusammensetzung ganz Griechisch. In seiner stillen Größe, seiner bescheidnen Vollendung und dem innern Gleichgewicht aller Kräfte, spiegelt sich der ruhige Geist des Dichters selbst am hellsten und am reinsten.

Die Homerischen Helden, wie den Dichter selbst unterscheidet sehr bemerklich eine freyere Menschlichkeit von allen nicht-Griechischen Heroen und Sagendichtern. In jeder bestimmten Lage, jeder einzelnen Gemüthsart strebt der Dichter, so viel nur der Zusammenhang verstattet, nach derjenigen sittlichen Schönheit, deren das kindliche Zeitalter unverdorbener Sinnlichkeit fähig ist. Sittliche

*) Iliad. XXI. 99. seqq.

Kraft und Fülle haben in Homers Dichtung das Uebergewicht; sittliche Einheit und Beharrlichkeit sind, wo sie sich bey ihm finden, kein selbstständiges Werk des Gemüths, sondern nur ein glückliches Erzeugniß der bildenden Natur. Aber nicht gewaltige Stärke und sinnlicher Genuß allein weckte und fesselte sein Gemüth. Der bescheidne Reiz der stillen Häuslichkeit, vorzüglich in der Odyssee, die Anfänge des Bürgersinns, und die ersten Regungen schöner Geselligkeit, sind nicht die kleinsten Vorzüge des Griechen.

Ungleich einförmiger erscheint dagegen das Ritterthum der mittleren Zeiten; obwohl seiner Idee nach, auch eine reiche Blume der Fantasie entwachsen und in ihrem Elemente webend; doch aber in der Entfaltung des ganzen Lebens minder naturkräftig und mehr in eine bestimmte sittliche Zwangsform eingeschränkt. Eben darum ist auch im modernen Ritter der romantischen Sage der Heroismus durch einen willkührlichen Fantasiebegriff oft in ganz groteske Gestalten und Bewegungen umgeformt, so daß von dem ursprünglichen Zauber des freyen Heldenlebens nur wenige Spuren übrig geblieben sind. Statt lebendig freyer Sitten und Naturgefühle findet man hier spitzfindige Begriffe und seltsame Vorurtheile; statt freyer Fülle und reger Kraft verwickelte Lebensregeln eines mit fast scholastischer Feinheit ausgebildeten Ritter-Ideals. Man vergleiche diese an sich auch sehr wunderbaren und anziehenden Fantasiegebilde mit jenen classischen Helden-Darstellungen, in denen auch der kleinste Bestandtheil von einem höhern freyen Leben glüht, mit den Homerischen Helden, deren Bildung schon in jener frü-

besten Zeit ganz aus der Idee des Schönen hervorgegangen und zugleich so ächt menschlich ist, wie eine heroische Bildung nur seyn kann. In ihrem Gemüthe sind die einzelnen Elemente nicht getrennt, sondern durchgängig zusammenhängend; der Sinn und die Neigung, der Gedanken und Willen sind hier innigst in einander verschmolzen. Alle Theile stimmen im vollkommensten Einklang zusammen, und die reiche Fülle ursprünglicher Kraft ordnet sich mit leichter Ordnung zu einem befriedigenden Ganzen.

Man nennt das oft Schonung, die Sinne verzärteln, und die Würde der Menschheit dadurch entweihen, daß man keine andere Bestimmung der Kunst anerkennt, als die, der Thierheit zu schmeicheln. Es giebt aber eine andre Eigenschaft gleiches Nahmens, welche sich scheut, das Gemüth zu verletzen, sittliche Schonung. In den Dichtungswerken unserer Zeit wird auch da, wo die zartesten Blüthen der feinsten Sinnlichkeit am frischesten duften; auch da, wo die Verfeinerung des Geistes auf höchste gestiegen ist, dennoch unser Gefühl nicht selten durch ein gewisses Etwas sehr beleidigt. Ja es ist eigentlich wohl kein barbarisches Kunstwerk ganz rein von allem, was einen ächt griechischen Sinn beleidigen und verletzen würde. Diese modernen Naturen scheinen gar nicht zu ahnden, daß mit dem Unwillen der Genuß des Schönen sogleich zerstört wird; daß unnütze Schlechtigkeit der größte Fehler sey, dessen ein Dichter sich schuldig machen kann. Den Musiker, der ohne Grund mit einer unaufgelösten Dissonanz endigte, würde man tadeln; und dem Dichter, welcher ohne Gefühl für den Einklang des Ganzen das zarte Ohr des Gemüths durch die schreyendsten

Mißtöne verletzt, verzeiht man, oder bewundert ihn wohl gar. Im Homer hingegen wird jeder Uebelstand vorbereitet und aufgelöst. Durch einen Augenblick von jugendlichem Uebermuth versöhnt uns Patroklus mit seinem Tode, und was sonst bittrer Unwillen gewesen seyn würde, wird nun sanfte Rührung. Der Uebermuth des Hektor ist eine Vorbereitung seines Falles. Hätte ausschweifender Zorn den Achilles nicht bis zu Augenblicken von Wildheit und Ungerechtigkeit verlockt, so würde die ihm zugefügte ungerechte Kränkung, der Verlust seines Freundes, sein Schmerz, die unwandelbar bestimmte Kürze seines herrlichen Lebens unser Gemüth tief verwunden und mit Bitterkeit anfüllen. Der ruhigen Kraft, der weisen Gleichmüthigkeit des Diomedes entspricht die ungemischte und nie getrübte Reinheit seines Glücks und seines von allem Neid befreyten Ruhms. Wie der Vater der Götter das Schicksal der Kämpfer auf der entscheidenden Wagschaale gedankenvoll abmißt, so läßt Homerus mit künstlerischer Weisheit seine Helden sinken und steigen, nicht nach Laune und Zufall, sondern nach den richtig zarten Entscheidungen des tiefsten Menschengefühls.

Nur hüte man sich zu denken, das Nachahmungswürdige in der griechischen Poesie sey das Privilegium weniger auserwählter Geister, wie jede trefflichere Größe bey den Neuern. Eine solche bloß individuelle Vortreflichkeit würde dann weder nachahmungswürdig, noch dessen völlige Aneignung möglich seyn; denn nur das Allgemeine ist als ein Ausdruck des Ewigen Gesetz und Urbild für alle Zeiten und Völker. Die griechische Schönheit war ein Gemeingut des öffentlichen Sinns der Nation und der

Geiſt der ganzen Maſſe ihrer Kunſtbildung, und erſtreckt ſich auf alle dazu gehörigen Glieder und Beſtandtheile, oder einzelnen Werke. Auch ſolche Gedichte, welche wenig künſtleriſche Weisheit und geringe Erfindungskraft verrathen, ſind in demſelben Geiſte gedacht, entworfen und ausgeführt, deſſen Züge wir im Homer und andern Dichtern vom erſten Range nur beſtimmter und klarer leſen. Sie unterſcheiden ſich durch dieſelben Eigenheiten, wie die beſten, von allen nicht-Griechiſchen Gedichten.

Die griechiſche Poeſie hat ihre Sonderbarkeiten, welche oft abweichend genug ſind; denn obgleich die griechiſche Bildung reinmenſchlich iſt, ſo kann dennoch die äußre Form ſehr abweichend ſeyn; es vielleicht eben darum deſto mehr ſeyn, weil der Geiſt dem allgemeingültigen Geſetz ſo getreu iſt. Die meiſten dieſer künſtleriſchen Paradoxien ſind jedoch nur ſcheinbar und enthalten nach ihrer wahren Bedeutung erfaßt, einen großen Sinn. So das Satyriſche Drama, der Dithyrambus, der lyriſche Chor der Dorier, und der dramatiſche Chor der Athener. Nur aus völliger Unkunde mit der eigentlichen Natur der Kunſt und ihrer Arten hat man ſolche Eigenheiten für bloß individuell gehalten, und ſich mit einer hiſtoriſchen Ableitung und Erklärung derſelben begnügt. Ueberdem waren die Thatſachen lückenhaft, und ſo lange man die nothwendigen Bildungsgeſetze der Kunſt nicht kennt, wird man in der Geſchichte der Kunſt im Dunkeln tappen, und keinen Leitfaden haben, vom Bekannten aufs Unbekannte zu ſchließen. Man erforſche nur den Charakter dieſer Anomalien nach Anleitung ſichrer Grundſätze und Begriffe vollſtändig, und man wird überraſcht durch die philoſo-

phisch erkannte Begründung alles Einzelnen in der Einen Idee und in dem Wesen des Ganzen, die durchgängige objektive Würde und Vollkommenheit der griechischen Poesie auch hier wiederfinden. Selbst in dem Zeitalter, wo das ganze Gebilde derselben sich in mehrere genau bestimmte Richtungen, wie gleichsam in eben so viele Aeste eines gemeinschaftlichen Stammes, spaltete, und ihr Umfang dadurch eben so sehr beschränkt, als ihre Kraft erhöht ward; selbst in der lyrischen Gattung, deren eigentlicher Gegenstand schöne Eigenthümlichkeit ist, bewährt sie dennoch ihr beständiges Hinstreben zum objektiven Schönen durch die Art und den Geist der Darstellung, welche so weit es die besondern Schranken ihrer eigenthümlichen Richtung und ihres Stoffs nur immer erlauben, sich dem rein Menschlichen und Schönen nähert, das Einzelne selbst zum Allgemeinen erhebt, und im Eigenthümlichen eigentlich nur das Allgemeingültige und Ewige in der Erscheinung darstellt.

Die griechische Poesie ist gesunken, in ihren letzten Zeiten sehr tief gesunken, und endlich völlig entartet. Aber auch im äußersten Verfall blieben ihr noch Spuren jener Allgemeingültigkeit, jenes festen Styls in Kunst und Sprache, bis sie überhaupt aufhörte, einen bestimmten Charakter zu haben. So sehr ist der Geist der hellenischen Bildung nichts andres als eine höhere, reinere Menschheit nach der vorherrschenden Kunstidee des Schönen! Im Zeitalter der gelehrten Dichtkunst gab es weder öffentliche Sitten, noch einen allgemeinen Kunstsinn mehr. Die Gedichte der Alexandriner sind ohne eigentliche Sitten, ohne Geist und Leben; kalt, todt, arm und schwerfällig. Statt einer vollkommnen organischen Gliederung

und lebendigen Einheit des Ganzen sind diese Machwerke nur aus abgerißnen Bruchstücken, wie eine Mosaik von schönen Stellen, zusammengesetzt. Sie enthalten nur einzelne künstlerische Züge, keine vollständige und ganze Schönheit. Aber dennoch enthält ihre fleißige Darstellung in ihrer durchgearbeiteten feinen Bestimmtheit, in ihrer völligen Freyheit von den unreinen Zusätzen einer bloß subjektiven Ansicht und Auffassungsmanier, von den technischen Fehlern einer widernatürlichen Mischung, und von eigentlicher poetischer Unwahrheit, eine höchste Naturvollkommenheit in ihrer wenn gleich an sich tadelhaften Art; ein gewisses classisches Etwas, welches demjenigen nicht unähnlich ist, welches Kenner der griechischen Sculptur an den Ueberbleibseln der bildenden Kunst auch aus der schlechtesten Zeit, oder von der Hand des mittelmäßigsten Künstlers wahrnehmen. Der schwülstige, überladne Schmuck gehört dem allgemeinen schlechten Kunstsinn des Zeitalters an; die Fehler der Ausführung kommen auf die Rechnung des einzelnen mittelmäßigen oder minder begabten Künstlers. Allein der objektive künstlerische Geist, in welchem das Werk gedacht, entworfen und ausgebildet wurde, enthält wenigstens immer noch Spuren von dem vollkommnen Ideal, welches für alle Zeiten und Völker ein gültiges Gesetz und allgemeines Urbild ist. So findet man in dem epischen Werke des Apollonius sehr oft wahrhaft classische Einzelnheiten, und hier und da trifft man auf Erinnerungen an die ehemalige hohe Vollkommenheit und göttliche Schönheit der griechischen Dichtkunst. Solche Züge sind die Bescheidenheit des heroischen Jason und seine nachsinnende Stille bey der großen Aus-

fahrt der Heldenschaar, und bey dem Verlust des Herkules; die feine Charakteristik des Telamon, Herkules, Idas und Idmon; das liebliche Spiel des Eros und Ganymedes; die Anmuth, welche über die ganze Episode von der Hypsipyle und Medea verbreitet ist. Die schärfere Bestimmtheit, die feinere Zartheit, das noch mehr Durchgearbeitete seines fleißigen Werks; Eigenschaften, welche er vor dem gelehrtesten aller römischen Dichter voraus hat, sind eben so viele übrig gebliebene Spuren ächt griechischer Kunst und Bildung.

Das Schicksal bildete den Griechen nicht nur zu dem Höchsten, was der Sohn der Natur seyn kann; sondern es entzog ihm auch seine mütterliche Pflege nicht eher, als bis die griechische Bildung selbstständig und mündig geworden, der fremden Hülfe und Führung nicht weiter bedurfte. Mit diesem entscheidenden Schritt, durch welchen die Freyheit das Übergewicht über die Natur bekam, trat der Mensch in eine ganz neue Ordnung der Dinge; es begann eine neue Stufe der Entwicklung. Wo diese erreicht ist, bestimmt, lenkt und ordnet der menschliche Geist nun seine Kräfte selbst, und bildet seine Anlagen nach den innern Gesetzen des Gemüths. Die Schönheit der Kunst ist von da an nicht mehr Geschenk einer gütigen Natur, sondern des Menschen eignes Werk, Eigenthum seines Gemüths. Das Geistige bekommt das Uebergewicht über das Sinnliche; selbstständig bestimmt er die Richtung seines Kunstgefühls, und ordnet die Darstellung. Er eignet sich nicht mehr bloß das Gegebne zu, sondern er bringt das Schöne selbstthätig hervor. Und wenn der erste Gebrauch der Mündigkeit, den Umfang der Kunst

durch eine genau bestimmte Richtung beschränkt, so wird dieser Verlust durch die innre Stärke und Hoheit der zusammengedrängten Kraft wieder ersetzt. Das epische Zeitalter der griechischen Poesie läßt sich noch mit den poetischen Heldensagen andrer Nationen vergleichen; im lyrischen Zeitalter steht die Kunst der Griechen schon allein. Nur sie hat in Masse die Bildungsstufe der Selbstständigkeit erreicht; nur in ihr ist das idealische Schöne öffentlich gewesen. So häufig und so glänzend auch in der modernen Dichtkunst die Beyspiele davon seyn mögen, so sind es doch nur einzelne Ausnahmen, und die Masse ist weit hinter jener Stufe zurückgeblieben, und trübt sogar jene Ausnahmen. Bey dem herrschenden Unglauben an die göttlichere Schönheit, verliehrt die verkannte ihre unbefangne Zuversicht, und der Kampf, welcher sie geltend machen soll, entweiht sie nicht weniger, wie der menschenfeindliche Stolz, welcher den Genuß der Mittheilung ersetzen muß. Von jeher haben viele Völker die Griechen an mancherley mechanischen oder auch einzelnen intellektuellen Fertigkeiten übertroffen, und desfalls die griechische Höhe der eigentlichen Menschenbildung in Kunst und Sitten, im Geist und im Leben nicht eingesehen. Aber Fertigkeiten sind nur nothwendige Zugaben der Bildung, Werkzeuge der Freyheit. Nur Entwicklung der vollständigen Menschheit ist wahre Bildung. Bey welchem Volke der Weltgeschichte hat aber die reine Menschennatur in der Masse der Nation eine solche freye Entfaltung und ein so durchgängiges Uebergewicht erhalten, als bey den Griechen? Wo war die Bildung so ächt, und ächte Bildung so öffentlich? In der That kaum giebt es

im ganzen Lauf der Menschengeschichte ein erhabneres Schauspiel, als der große Augenblick darbietet, da mit einemmale und gleichsam von selbst, durch bloße Entwicklung der innern geistigen Lebenskraft, in den griechischen Verfassungen eine neue republikanische Ordnung, in den Sitten Begeisterung und Weisheit, in den Wissenschaften, statt der fast noch mythischen Anordnung einer bloßen wissenschaftlichen Fantasie, nun ein logischer Zusammenhang und inneres System, und in den griechischen Künsten das Ideal hervortrat.

Wenn die Freyheit einmal das Uebergewicht über die Natur hat, so wird die freye, sich selbst überlaßne Bildung sodann sich in der einmal genommenen Richtung fortbewegen, und immer höher steigen, bis ihr Lauf durch äußre Gewalt gehemmt wird, oder bis sich durch bloße innre Entwicklung das Verhältniß der Freyheit und der Natur von neuem ändert. Wenn der gesammte zusammengesetzte menschliche Trieb nicht allein das bewegende sondern auch das lenkende Princip der Bildung, wenn die Bildung natürlich und nicht künstlich, wenn die ursprüngliche Anlage die glücklichste, und die äußre Begünstigung vollkommen ist; so entwickeln, wachsen, und vollenden sich alle Bestandtheile und Elemente der strebenden Kraft, der sich bildenden Menschheit gleichmäßig, bis die Fortschreitung den Augenblick erreicht hat, wo die Fülle nicht mehr steigen kann, ohne die Harmonie des Ganzen zu trennen und zu zerstören.

Trifft nun die höchste Stufe der Bildung in der vollkommensten Gattung der vortrefflichsten Kunst, mit dem günstigsten Augenblick im Strome des öffentlichen Lebens

glücklich zuſammen; verdient ein großer Künſtler die Gunſt des Schickſals, und weiß die unbeſtimmten Umriſſe, welche die Nothwendigkeit vorzeichnete, würdig auszufüllen; ſo wird das äußerſte Ziel ſchöner Kunſt erreicht, welches möglicher Weiſe durch die freyeſte Entwicklung der glücklichſten Naturanlage erreichbar iſt.

Dieſe letzte Gränze der natürlichen Bildung der Kunſt und des Kunſtgefühls, dieſen höchſten Gipfel freyer Schönheit, hat die griechiſche Poeſie wirklich erreicht. Vollendung heißt dieſer Zuſtand der Bildung, wenn die innre ſtrebende Kraft ſich völlig ausgewickelt hat, wenn die Abſicht ganz erreicht iſt, und in gleichmäßiger Vollſtändigkeit des Ganzen keine Erwartung unbefriedigt bleibt. Ein goldnes Zeitalter nennt man es wohl, wenn dieſe Vollendung einer ganzen gleichzeitigen Maſſe von Kunſtwerken oder einer hervorragenden Dichterſchule zukommt. Der Eindruck von Vollkommenheit, welchen die Werke des goldnen Zeitalters der griechiſchen Kunſt gewähren, iſt nun zwar wohl eines Zuſatzes fähig, aber dennoch iſt er ohne innere Störung und etwa noch unbefriedigt zurückbleibendes Bedürfniß, vollſtändig und ſelbſtgenugſam. Es giebt für dieſe Höhe keinen ſchicklicheren Nahmen als das höchſte Schöne. Nicht etwa ein Schönes, über welches ſich nichts ſchöneres denken ließe; ſondern das vollſtändige Beyſpiel der unerreichbaren Idee, die hier gleichſam ganz ſichtbar wird, das Urbild der Kunſt und des ewigen Schönen.

Den einzigen Maßſtab, nach welchem wir den höchſten Gipfel der griechiſchen Poeſie würdigen können, geben uns die Schranken aller Kunſt überhaupt. Aber wie, wird man

Mißtöne verletzt, verzeiht man, oder bewundert ihn wohl gar. Im Homer hingegen wird jeder Uebelstand vorbereitet und aufgelöst. Durch einen Augenblick von jugendlichem Uebermuth versöhnt uns Patroklus mit seinem Tode, und was sonst bittrer Unwillen gewesen seyn würde, wird nun sanfte Rührung. Der Uebermuth des Hektor ist eine Vorbereitung seines Falles. Hätte ausschweifender Zorn den Achilles nicht bis zu Augenblicken von Wildheit und Ungerechtigkeit verlockt, so würde die ihm zugefügte ungerechte Kränkung, der Verlust seines Freundes, sein Schmerz, die unwandelbar bestimmte Kürze seines herrlichen Lebens unser Gemüth tief verwunden und mit Bitterkeit anfüllen. Der ruhigen Kraft, der weisen Gleichmüthigkeit des Diomedes entspricht die ungemischte und nie getrübte Reinheit seines Glücks und seines von allem Neid befreyten Ruhms. Wie der Vater der Götter das Schicksal der Kämpfer auf der entscheidenden Wagschaale gedankenvoll abmißt, so läßt Homerus mit künstlerischer Weisheit seine Helden sinken und steigen, nicht nach Laune und Zufall, sondern nach den richtig zarten Entscheidungen des tiefsten Menschengefühls.

Nur hüte man sich zu denken, das Nachahmungswürdige in der griechischen Poesie sey das Privilegium weniger auserwählter Geister, wie jede trefflichere Größe bey den Neuern. Eine solche bloß individuelle Vortreflichkeit würde dann weder nachahmungswürdig, noch dessen völlige Aneignung möglich seyn; denn nur das Allgemeine ist als ein Ausdruck des Ewigen Gesetz und Urbild für alle Zeiten und Völker. Die griechische Schönheit war ein Gemeingut des öffentlichen Sinns der Nation und der

Geist der ganzen Masse ihrer Kunstbildung, und erstreckt sich auf alle dazu gehörigen Glieder und Bestandtheile, oder einzelnen Werke. Auch solche Gedichte, welche wenig künstlerische Weisheit und geringe Erfindungskraft verrathen, sind in demselben Geiste gedacht, entworfen und ausgeführt, dessen Züge wir im Homer und andern Dichtern vom ersten Range nur bestimmter und klarer lesen. Sie unterscheiden sich durch dieselben Eigenheiten, wie die besten, von allen nicht-Griechischen Gedichten.

Die griechische Poesie hat ihre Sonderbarkeiten, welche oft abweichend genug sind; denn obgleich die griechische Bildung reinmenschlich ist, so kann dennoch die äußre Form sehr abweichend seyn; es vielleicht eben darum desto mehr seyn, weil der Geist dem allgemeingültigen Gesetz so getreu ist. Die meisten dieser künstlerischen Paradoxien sind jedoch nur scheinbar und enthalten nach ihrer wahren Bedeutung erfaßt, einen großen Sinn. So das Satyrische Drama, der Dithyrambus, der lyrische Chor der Dorier, und der dramatische Chor der Athener. Nur aus völliger Unkunde mit der eigentlichen Natur der Kunst und ihrer Arten hat man solche Eigenheiten für bloß individuell gehalten, und sich mit einer historischen Ableitung und Erklärung derselben begnügt. Ueberdem waren die Thatsachen lückenhaft, und so lange man die nothwendigen Bildungsgesetze der Kunst nicht kennt, wird man in der Geschichte der Kunst im Dunkeln tappen, und keinen Leitfaden haben, vom Bekannten aufs Unbekannte zu schließen. Man erforsche nur den Charakter dieser Anomalien nach Anleitung sichrer Grundsätze und Begriffe vollständig, und man wird überrascht durch die philoso-

phisch erkannte Begründung alles Einzelnen in der Einen Idee und in dem Wesen des Ganzen, die durchgängige objektive Würde und Vollkommenheit der griechischen Poesie auch hier wiederfinden. Selbst in dem Zeitalter, wo das ganze Gebilde derselben sich in mehrere genau bestimmte Richtungen, wie gleichsam in eben so viele Aeste eines gemeinschaftlichen Stammes, spaltete, und ihr Umfang dadurch eben so sehr beschränkt, als ihre Kraft erhöht ward; selbst in der lyrischen Gattung, deren eigentlicher Gegenstand schöne Eigenthümlichkeit ist, bewährt sie dennoch ihr beständiges Hinstreben zum objektiven Schönen durch die Art und den Geist der Darstellung, welche so weit es die besondern Schranken ihrer eigenthümlichen Richtung und ihres Stoffs nur immer erlauben, sich dem rein Menschlichen und Schönen nähert, das Einzelne selbst zum Allgemeinen erhebt, und im Eigenthümlichen eigentlich nur das Allgemeingültige und Ewige in der Erscheinung darstellt.

Die griechische Poesie ist gesunken, in ihren letzten Zeiten sehr tief gesunken, und endlich völlig entartet. Aber auch im äußersten Verfall blieben ihr noch Spuren jener Allgemeingültigkeit, jenes festen Styls in Kunst und Sprache, bis sie überhaupt aufhörte, einen bestimmten Charakter zu haben. So sehr ist der Geist der hellenischen Bildung nichts andres als eine höhere, reinere Menschheit nach der vorherrschenden Kunstidee des Schönen! Im Zeitalter der gelehrten Dichtkunst gab es weder öffentliche Sitten, noch einen allgemeinen Kunstsinn mehr. Die Gedichte der Alexandriner sind ohne eigentliche Sitten, ohne Geist und Leben; kalt, todt, arm und schwerfällig. Statt einer vollkommnen organischen Gliederung

und lebendigen Einheit des Ganzen sind diese Machwerke nur aus abgerißnen Bruchstücken, wie eine Mosaik von schönen Stellen, zusammengesetzt. Sie enthalten nur einzelne künstlerische Züge, keine vollständige und ganze Schönheit. Aber dennoch enthält ihre fleißige Darstellung in ihrer durchgearbeiteten feinen Bestimmtheit, in ihrer völligen Freyheit von den unreinen Zusätzen einer bloß subjektiven Ansicht und Auffassungsmanier, von den technischen Fehlern einer widernatürlichen Mischung, und von eigentlicher poetischer Unwahrheit, eine höchste Naturvollkommenheit in ihrer wenn gleich an sich tadelhaften Art; ein gewisses classisches Etwas, welches demjenigen nicht unähnlich ist, welches Kenner der griechischen Sculptur an den Ueberbleibseln der bildenden Kunst auch aus der schlechtesten Zeit, oder von der Hand des mittelmäßigsten Künstlers wahrnehmen. Der schwülstige, überladne Schmuck gehört dem allgemeinen schlechten Kunstsinn des Zeitalters an; die Fehler der Ausführung kommen auf die Rechnung des einzelnen mittelmäßigen oder minder begabten Künstlers. Allein der objektive künstlerische Geist, in welchem das Werk gedacht, entworfen und ausgebildet wurde, enthält wenigstens immer noch Spuren von dem vollkommnen Ideal, welches für alle Zeiten und Völker ein gültiges Gesetz und allgemeines Urbild ist. So findet man in dem epischen Werke des Apollonius sehr oft wahrhaft classische Einzelnheiten, und hier und da trifft man auf Erinnerungen an die ehemalige hohe Vollkommenheit und göttliche Schönheit der griechischen Dichtkunst. Solche Züge sind die Bescheidenheit des heroischen Jason und seine nachsinnende Stille bey der großen Aus-

fahrt der Heldenschaar, und bey dem Verlust des Herkules; die feine Charakteristik des Telamon, Herkules, Idas und Idmon; das liebliche Spiel des Eros und Ganymedes; die Anmuth, welche über die ganze Episode von der Hypsipyle und Medea verbreitet ist. Die schärfere Bestimmtheit, die feinere Zartheit, das noch mehr Durchgearbeitete seines fleißigen Werks; Eigenschaften, welche er vor dem gelehrtesten aller römischen Dichter voraus hat, sind eben so viele übrig gebliebene Spuren ächt griechischer Kunst und Bildung.

Das Schicksal bildete den Griechen nicht nur zu dem Höchsten, was der Sohn der Natur seyn kann; sondern es entzog ihm auch seine mütterliche Pflege nicht eher, als bis die griechische Bildung selbstständig und mündig geworden, der fremden Hülfe und Führung nicht weiter bedurfte. Mit diesem entscheidenden Schritt, durch welchen die Freyheit das Übergewicht über die Natur bekam, trat der Mensch in eine ganz neue Ordnung der Dinge; es begann eine neue Stufe der Entwicklung. Wo diese erreicht ist, bestimmt, lenkt und ordnet der menschliche Geist nun seine Kräfte selbst, und bildet seine Anlagen nach den innern Gesetzen des Gemüths. Die Schönheit der Kunst ist von da an nicht mehr Geschenk einer gütigen Natur, sondern des Menschen eignes Werk, Eigenthum seines Gemüths. Das Geistige bekommt das Uebergewicht über das Sinnliche; selbstständig bestimmt er die Richtung seines Kunstgefühls, und ordnet die Darstellung. Er eignet sich nicht mehr bloß das Gegebne zu, sondern er bringt das Schöne selbstthätig hervor. Und wenn der erste Gebrauch der Mündigkeit, den Umfang der Kunst

durch eine genau bestimmte Richtung beschränkt, so wird dieser Verlust durch die innre Stärke und Hoheit der zusammengedrängten Kraft wieder ersetzt. Das epische Zeitalter der griechischen Poesie läßt sich noch mit den poetischen Heldensagen andrer Nationen vergleichen; im lyrischen Zeitalter steht die Kunst der Griechen schon allein. Nur sie hat in Masse die Bildungsstufe der Selbstständigkeit erreicht; nur in ihr ist das idealische Schöne öffentlich gewesen. So häufig und so glänzend auch in der modernen Dichtkunst die Beyspiele davon seyn mögen, so sind es doch nur einzelne Ausnahmen, und die Masse ist weit hinter jener Stufe zurückgeblieben, und trübt sogar jene Ausnahmen. Bey dem herrschenden Unglauben an die göttlichere Schönheit, verliehrt die verkannte ihre unbefangne Zuversicht, und der Kampf, welcher sie geltend machen soll, entweiht sie nicht weniger, wie der menschenfeindliche Stolz, welcher den Genuß der Mittheilung ersetzen muß. Von jeher haben viele Völker die Griechen an mancherley mechanischen oder auch einzelnen intellektuellen Fertigkeiten übertroffen, und desfalls die griechische Höhe der eigentlichen Menschenbildung in Kunst und Sitten, im Geist und im Leben nicht eingesehen. Aber Fertigkeiten sind nur nothwendige Zugaben der Bildung, Werkzeuge der Freyheit. Nur Entwicklung der vollständigen Menschheit ist wahre Bildung. Bey welchem Volke der Weltgeschichte hat aber die reine Menschennatur in der Masse der Nation eine solche freye Entfaltung und ein so durchgängiges Uebergewicht erhalten, als bey den Griechen? Wo war die Bildung so ächt, und ächte Bildung so öffentlich? In der That kaum giebt es

im ganzen Lauf der Menschengeschichte ein erhabneres Schauspiel, als der große Augenblick darbietet, da mit einemmale und gleichsam von selbst, durch bloße Entwicklung der innern geistigen Lebenskraft, in den griechischen Verfassungen eine neue republikanische Ordnung, in den Sitten Begeisterung und Weisheit, in den Wissenschaften, statt der fast noch mythischen Anordnung einer bloßen wissenschaftlichen Fantasie, nun ein logischer Zusammenhang und inneres System, und in den griechischen Künsten das Ideal hervortrat.

Wenn die Freyheit einmal das Uebergewicht über die Natur hat, so wird die freye, sich selbst überlaßne Bildung sodann sich in der einmal genommenen Richtung fortbewegen, und immer höher steigen, bis ihr Lauf durch äußre Gewalt gehemmt wird, oder bis sich durch bloße innre Entwicklung das Verhältniß der Freyheit und der Natur von neuem ändert. Wenn der gesammte zusammengesetzte menschliche Trieb nicht allein das bewegende sondern auch das lenkende Princip der Bildung, wenn die Bildung natürlich und nicht künstlich, wenn die ursprüngliche Anlage die glücklichste, und die äußre Begünstigung vollkommen ist; so entwickeln, wachsen, und vollenden sich alle Bestandtheile und Elemente der strebenden Kraft, der sich bildenden Menschheit gleichmäßig, bis die Fortschreitung den Augenblick erreicht hat, wo die Fülle nicht mehr steigen kann, ohne die Harmonie des Ganzen zu trennen und zu zerstören.

Trifft nun die höchste Stufe der Bildung in der vollkommensten Gattung der vortrefflichsten Kunst, mit dem günstigsten Augenblick im Strome des öffentlichen Lebens

glücklich zusammen; verdient ein großer Künstler die Gunst des Schicksals, und weiß die unbestimmten Umrisse, welche die Nothwendigkeit vorzeichnete, würdig auszufüllen; so wird das äußerste Ziel schöner Kunst erreicht, welches möglicher Weise durch die freyeste Entwicklung der glücklichsten Naturanlage erreichbar ist.

Diese letzte Gränze der natürlichen Bildung der Kunst und des Kunstgefühls, diesen höchsten Gipfel freyer Schönheit, hat die griechische Poesie wirklich erreicht. Vollendung heißt dieser Zustand der Bildung, wenn die innre strebende Kraft sich völlig ausgewickelt hat, wenn die Absicht ganz erreicht ist, und in gleichmäßiger Vollständigkeit des Ganzen keine Erwartung unbefriedigt bleibt. Ein goldnes Zeitalter nennt man es wohl, wenn diese Vollendung einer ganzen gleichzeitigen Masse von Kunstwerken oder einer hervorragenden Dichterschule zukommt. Der Eindruck von Vollkommenheit, welchen die Werke des goldnen Zeitalters der griechischen Kunst gewähren, ist nun zwar wohl eines Zusatzes fähig, aber dennoch ist er ohne innere Störung und etwa noch unbefriedigt zurückbleibendes Bedürfniß, vollständig und selbstgenugsam. Es giebt für diese Höhe keinen schicklicheren Nahmen als das höchste Schöne. Nicht etwa ein Schönes, über welches sich nichts schöneres denken ließe; sondern das vollständige Beyspiel der unerreichbaren Idee, die hier gleichsam ganz sichtbar wird, das Urbild der Kunst und des ewigen Schönen.

Den einzigen Maßstab, nach welchem wir den höchsten Gipfel der griechischen Poesie würdigen können, geben uns die Schranken aller Kunst überhaupt. Aber wie, wird man

fragen, ist die Kunst nicht einer schlechthin unendlichen Vervollkommnung fähig? Giebt es Gränzen ihrer fortschreitenden Bildung? —

Die Kunst ist einer unendlichen Fortbildung und Vervollkommnung fähig und eine unbedingte Vollkommenheit ist in ihrer steten Entwicklung nicht möglich; aber doch ein bedingtes relatives Höchstes, eine unübersteigliche und nicht mehr zu übertreffende Gränze des nächsten Erreichbaren, an der unerreichbaren und bloß als Idee denkbaren Vollkommenheit. Die Aufgabe der Kunst besteht nehmlich aus zweyerley ganz verschiedenartigen Bestandtheilen; theils aus bestimmten Gesetzen, welche nur ganz erfüllt oder ganz übertreten werden können, und theils aus nie ganz auszufüllenden, unbestimmten Forderungen, wo auch die höchste Gewährung noch einen Zusatz leidet. Jede wirklich gegebne Kraft ist einer Vergrößerung und jede endliche wirkliche Vollkommenheit eines unendlichen Zuwachses fähig. In Verhältnissen aber findet kein Mehr oder Weniger Statt; die Gesetzmäßigkeit eines Gegenstandes kann weder vermehrt noch vermindert werden. So sind auch alle wirklichen Bestandtheile der schönen Kunst einzeln eines unendlichen Zuwachses fähig, aber in der Zusammensetzung dieser verschiedenen Bestandtheile giebt es unbedingte Gesetze für die gegenseitigen Verhältnisse.

Das Schöne im weitesten Sinne, in welchem es das Erhabne, das Schöne im engern Sinne, und das Reizende zugleich und mit umfaßt, ist die angenehme, sinnliche Erscheinung des Guten, d. h. des Göttlichen oder des Ewigen. Es scheint zwar für jede einzelne Reiz-

barkeit eine feste Gränze bestimmt zu seyn, welche weder der Schmerz noch die Freude überschreiten darf, wenn nicht alle Besonnenheit aufhören, und mit dieser selbst der Zweck der Leidenschaft und der Lust verlohren gehen soll. Im Allgemeinen aber, und ohne besondre Rücksicht läßt sich über jedes gegebne Maß von wirkender Kraft ein höheres denken. Unter der wirkenden Kraft im Gebiete der Kunst verstehe ich alles, was den gemischten Trieb sinnlich weckt und erregt, um ihm dann den Genuß des reinen Geistigen zu gewähren; die bewegende Triebfeder mag nun Schmerz oder Freude seyn. Dieses Wirkende in der Darstellung ist aber nur Mittel und Werkzeug der idealischen Kunst, gleichsam die äußre, körperliche Lebenskraft der reinen Schönheit, welche die sinnliche Erscheinung des Geistigen veranlaßt und trägt, so wie das freye Gemüth und innre Wesen des Menschen nur im Element und Träger einer thierischen Körperhülle sinnlich vorhanden ist. Auf gleiche Weise giebt es für jede besondre Empfänglichkeit eine bestimmte Sphäre der Sichtbarkeit, wenn ich so sagen darf, in der Mitte zwischen zu großer Nähe und zu weiter Entfernung. An und für sich aber kann die Erscheinung des Geistigen immer lebhafter, bestimmter und klarer werden. So lange sie Erscheinung bleibt, ist sie einer endlosen Vervollkommnung fähig, ohne je ihr Ziel ganz erreichen zu können; denn sonst müßte das Allgemeine, welches im Einzelnen erscheinen soll, sich in das Einzelne selbst verwandeln. Dieses aber ist unmöglich, weil beyde durch eine unendliche Kluft getrennt sind. Auf der andern Seite kann auch die Nachahmung des Wirklichen, an Vollkommenheit unendlich zunehmen; denn die

Fülle jedes Einzelnen ist unerschöpflich, und kein Abbild kann jemahls in sein Urbild übergehen. Daß das Gute oder dasjenige, was schlechthin seyn soll, der reine Gegenstand des freyen Triebes; das reine geistige Ich, nicht als Gedanken-Vermögen, sondern als Lebens-Gebot; die Gattung, deren Arten Erkenntniß, Sittlichkeit und Schönheit sind; das Ganze, dessen Bestandtheile Vielheit, Einheit und Allheit bilden; in der Wirklichkeit nur beschränkt vorhanden seyn kann, darf ich als von selbst einleuchtend voraussetzen. Denn der zusammengesetzte Mensch kann im gemischten Leben sich seiner reinen Natur nur ins Unendliche nähern, ohne sie je völlig zu erreichen. Diese Grundsätze und Begriffe von der unwandelbaren, ewigen Allheit, von der harmonisch geordneten Einheit, und von der unendlichen Lebensfülle, als eben so vielen Elementen und organischen Bestandtheilen alles Guten, Göttlichen und Schönen, erlauben wir uns hier, des Zusammhanges wegen, in Anwendung zu setzen; da in der Folge noch öftere Gelegenheit zur weitern Erörterung sich darbieten wird.

Alle diese Bestandtheile des Schönen nun, der sinnliche Reiz, der äußre Schein, das innre, wesentliche, geistig Gute, sind also einer gränzenlosen Vervollkommnung fähig. Für die gegenseitigen Verhältnisse dieser Bestandtheile aber giebt es unwandelbare Gesetze. Das Sinnliche soll nur Mittel des Schönen, nicht Zweck der Kunst seyn. Hat aber die noch unverdorbne Sinnlichkeit in einer früheren Stufe der Bildung das Uebergewicht, so wird Fülle der Zweck des Dichters seyn. Es darf der Selbstthätigkeit eigentlich nicht zum Vorwurf gereichen, daß sie sich all-

mählig entwickeln muß, und nur unter der Vormundschaft der Natur die Stufe selbstständiger Selbstbestimmung erreichen kann. Durch die Sinnlichkeit eines Homerus wird das Gesetz nicht übertreten, sondern das Gesetz einer spätern Vernunftstufe ist eigentlich für ihn, als Sohn der Natur, noch gar nicht vorhanden. Ist die Kunst aber schon gesetzmäßig gewesen, und hört auf es ferner zu seyn, so herrscht dann auch wieder die Fülle, aber nun auf eine ganz andre Weise; es ist nicht mehr die unverdorbne Sinnlichkeit, sondern üppige Ausschweifung und gesetzlose Schwelgerey. Jene drey Bestandtheile der Schönheit, Mannichfaltigkeit, Einheit und Allheit, sind nichts andres, als eben so viele Arten, wie der reine Mensch in der Welt zum wirklichen Daseyn gelangen kann, verschiedene Berührungspunkte des Gemüths und der Natur. Einzeln betrachtet, haben sie alle drey gleichen Werth; eine wie die andre nehmlich hat unbedingten, unendlichen Werth. Auch die Fülle ist heilig, und darf in der Vereinigung aller Bestandtheile dem Gesetz der Ordnung nicht anders als frey gehorchen; denn die Mannichfaltigkeit ist schon die erste Form des Lebens, nicht roher Stoff, mit dem sie oft verwechselt wird. Die Gesetzesgleichheit soll durch die Ordnung nicht aufgehoben werden, aber doch ist das Gesetz des Verhältnisses der vereinigten Bestandtheile der Schönheit unwandelbar bestimmt, und nicht die Mannichfaltigkeit, sondern die Allheit soll der erste bestimmende Grund und das letzte Ziel jeder vollkommnen Schönheit seyn. Das Gemüth soll den Stoff und die Leidenschaft, der Geist soll den Reiz überwiegen, und nicht umgekehrt der Geist gebraucht werden, um das Leben zu wecken und

den Sinn zu kitzeln. Ein Zweck, den man viel wohlfeiler erreichen könnte! Was man in der Kunst Styl nennt, das bedeutet eben die beharrlichen Verhältnisse der ursprünglichen und wesentlichen Bestandtheile der Schönheit oder des Kunstgefühls. Einen vollkommnen Styl wird man also demjenigen Kunstwerke und demjenigen Zeitalter beylegen können, welches in diesen Verhältnissen das nothwendige Gesetz aus freyer Neigung ganz erfüllt.

Außer diesem unbedingten Schönheits-Gesetz für jeden Sinn, giebt es auch zwey oberste Kunstgesetze für alle darstellende Werke. Die Bestandtheile der darstellenden Kunst, welche das Mögliche mit dem Wirklichen vermischt, sind eine Versinnlichung des Allgemeinen oder eine Nachahmung des Einzelnen. Für die Vervollkommnung beyder Bestandtheile ist, wie schon oben erinnert wurde, keine Gränze abgemessen; für ihr Verhältniß aber ist ein unwandelbares Gesetz nothwendig bestimmt. Das Ziel der freyen darstellenden Kunst ist das Ewige und Allgemeine; das Einzelne darf nicht selbst Zweck seyn. Widrigenfalls sinkt die freye Kunst zu einer bloßen nachahmenden Geschicklichkeit herunter, welche nur einem äußerlichen Bedürfnisse oder einem besondern Zweck des Verstandes dient. Als Mittel zwar für den Kunstzweck und als Element der Darstellung, ist das Einzelne durchaus nothwendig, aber es muß wenigstens scheinen, frey zu dienen. Das bildet eben den Styl oder das Objektive in der Kunst und dieses ist der angemessenste Ausdruck für jenes gesetzmäßige Verhältniß des Allgemeinen und des Einzelnen in der freyen Darstellung. Ueberdem ist jedes einzelne Kunstwerk zwar keineswegs an die Gesetze der

Wirklichkeit gefesselt, aber allerdings durch Gesetze innrer Möglichkeit beschränkt. Es darf sich selbst nicht widersprechen, muß durchgängig mit sich übereinstimmen. Diese innre Übereinstimmung aber soll man lieber künstlerische Richtigkeit nennen als „Wahrheit", weil dieses Wort zu sehr an die Gesetze der Wirklichkeit erinnert, und so oft von der Kopistentreue bloß empirischer Künstler gemißbraucht wird, welche nur das Einzelne nachahmen. In einzelnen Kunstarten kann die technische Richtigkeit selbst eine idealische Abweichung von dem was in der Wirklichkeit wahr und wahrscheinlich ist, erfordern, wie in der reinen Tragödie oder der reinen Komödie. Jene künstlerische Richtigkeit oder Angemessenheit aber darf im Collisionsfalle selbst die Schönheit zwar nicht beherrschen, aber doch beschränken, denn sie ist die erste Bedingung eines Kunstwerks. Ohne innre Uebereinstimmung würde eine Darstellung sich selbst aufheben, und also auch ihren Zweck, die Schönheit, gar nicht erreichen können. Nur wenn das Ganze der vollständigen Schönheit schon getrennt und aufgelöst ist, und ausschweifende Fülle die Neigung beherrscht, wird die Regelmäßigkeit der richtigen Verhältniße und innre Symmetrie, dieser Fülle aufgeopfert.

Der Schwäche kostet es keine große Entsagung, nicht auszuschweifen, und wo es an Kraft fehlt, da ist Gesetzmäßigkeit kein sonderliches Verdienst. Ein Gedicht im vollkommnen Styl und von tadelloser Richtigkeit, aber ohne Geist und Leben, würde nur eine Armseligkeit ohne allen Werth seyn. Aber wenn ein Gedicht mit jener vollkommnen Gesetzmäßigkeit auch die höchste Kraft vereinigt, welche man nur immer von einem menschlichen Künstler

erwarten kann, so darf es doch nicht hoffen, das äußerste Ziel erreicht zu haben, wenn der Umfang desselben nicht vollständig, sondern durch die genau bestimmte Richtung einer gewissen, zwar schönen aber doch einseitigen Eigenthümlichkeit beschränkt ist, wie in der lyrischen Kunst der dorischen Schule. Der Dichter darf keine Ansprüche auf Vollendung machen, so lange er wie Aeschylus selbst mehr Erwartungen erregt, als er befriedigt. Nur dasjenige Kunstwerk, welches in der vollkommensten Gattung, und mit höchster Kraft und Weisheit die bestimmten Gesetze der Kunst ganz erfüllt, den unbegränzten Forderungen der Schönheit aber gleichmäßig entspricht, kann ein unübertreffliches Beyspiel seyn, in welchem die vollständige Aufgabe der schönen Kunst so sichtbar wird, als sie in einem wirklichen Kunstwerke nur immer werden kann.

Nur da ist das höchste Schöne möglich, wo alle Bestandtheile der Kunst und des geistigen Gefühls sich von Anfang aus gleichmäßig entwickeln, ausbilden und vollenden; in der natürlichen Bildung. In der künstlichen Bildung geht diese Gleichmäßigkeit durch die willkührlichen Scheidungen und Mischungen des lenkenden Verstandes für die erste Stufe wenigstens unwiederbringlich verlohren. An einzelnen Vollkommenheiten und Schönheiten kann sie vielleicht die freye Entwicklung sehr weit übertreffen; aber jenes höchste Schöne ist ein von Natur gewordnes organisch gebildetes Ganzes, welches durch die kleinste Trennung zerrissen, durch das geringste Übergewicht zerstört wird. Die künstlich fortschreitende Vervollkommnung des lenkenden Verstandes kann sich die Gesetzmäßigkeit der höchsten Vollendung und Blüthe der Kunst wie sie

solche in der Bildung und durch die freye Entfaltung der Natur erreicht, nachbildend zueignen, jene harmonische Gleichmäßigkeit aber kann derselbe nicht völlig wiederherstellen; die einmahl elementarisch aufgelöste Masse gelangt nie wieder zu einer wahren organischen Einheit und innern Uebereinstimmung. Der Gipfel der natürlichen Bildung der schönen Kunst bleibt daher für alle Zeiten das hohe Urbild der künstlichen Fortschreitung.

Wir sind gewohnt, ich weiß nicht aus welchen Gründen, uns die Schranken der Poesie viel zu eng zu denken. Wenn die Darstellung nicht bezeichnet, wie die Dichtkunst, sondern wirklich nachahmt oder sich natürlich äußert, wie die sinnlichen Künste, so ist ihre Freyheit durch die Schranken des gegebnen Werkzeuges und des bestimmten Stoffs schon enger begränzt. Sollten in einer gewissen Kunstart die Schranken des Stoffs sehr eng, das Werkzeug sehr einfach seyn, so läßt es sich wohl denken, daß ein begünstigtes Volk eine Höhe in derselben erreicht habe, welche nie übertroffen werden könnte. Vielleicht haben die Griechen in der Sculptur diese Höhe wirklich erreicht. Die Mahlerey und die Musik haben schon ein freyeres Feld; das Werkzeug ist zusammengesetzter, mannichfaltiger und umfassender. Es würde sehr gewagt seyn, für sie eine äußerste Gränze der Vervollkommnung festsetzen zu wollen. Wie viel weniger läßt sich eine solche für die Poesie bestimmen, die durch keinen besondren Stoff weder im Umfang noch in der Kraft beschränkt ist, deren Werkzeug, die willkührliche Zeichensprache, ganz nur ein Gebilde des menschlichen Geistes, mithin einer unendlichen Vervollkommnung, so wie eines gränzenlosen

Verderbnisses fähig ist! Der unbeschränkte Umfang ist der Eine große Vorzug der Poesie, dessen sie vielleicht sehr nothwendig bedarf, um die durchgängige Bestimmtheit des Beharrlichen, welche die bildende Kunst, und die durchgängige Lebendigkeit des Wechselnden, welche die Musik vor ihr voraus hat, zu ersetzen. Beyde geben der Sinnlichkeit unmittelbar Anschauungen und Empfindungen; zu dem Gemüthe reden sie nur durch Umwege eine oft dunkle Sprache. Sie können Gedanken und Sitten nur mittelbar darstellen. Die Dichtkunst redet durch die Einbildungskraft unmittelbar zum Geist und Herzen in einer oft matten und vieldeutig unbestimmten aber allumfassenden Sprache. Der Vorzug jener sinnlichen Künste, eine unendliche Bestimmtheit und gleich unendliche Lebendigkeit, Einzelnheit, ist nicht sowohl ein Verdienst der Kunst, als ein entlehntes Eigenthum der Natur. Es sind Werke und Gebilde, Hervorbringungen und Kunstäußerungen von gemischter Art, welche zwischen reiner Natur und reiner Kunst in der Mitte stehen. Die einzige eigentlich reine Kunst, ohne erborgte Kraft und fremde Hülfe, ist die Poesie.

Wenn man verschiedene Kunstarten mit einander vergleicht, so kann nicht von dem größern oder geringern Werthe des Zwecks die Rede seyn. Sonst wäre die ganze Untersuchung so widersinnig als etwa die Frage: „Ob Sokrates oder Timoleon tugendhafter gewesen sey?" Denn das Unendliche leidet gar keine Vergleichung, und der Genuß des Schönen hat unbedingten Werth. Aber in der Vollkommenheit der verschiedenen Mittel, denselben Zweck zu erreichen, finden Stufen, findet ein Mehr

oder Weniger Statt. Keine Kunst kann in einem Werke einen so großen Umfang und eine solche Welt der Fantasie umspannen, wie die Poesie. Aber keine hat auch solche Mittel, Vieles zu Einem zu verknüpfen, und die Verknüpfung zu einem unbedingt vollständigen Ganzen zu vollenden. Die bildende Kunst, die Musik, und die lyrische Dichtung stehen in Rücksicht der Einheit eigentlich auf einer Stufe. Sie setzen ein gewisses höchst gleichartiges Mannichfaltiges neben oder nach einander, und streben aus diesem Gesetzten das übrige Mannichfaltige organisch zu entwickeln. Der Charakter, oder das Beharrliche in Vorstellungen und Bestrebungen könnte allein in dem vollkommensten Geiste schlechthin einfach, durch sich selbst bestimmt, und in sich vollendet seyn. Im Gebiete der Erscheinung ist seine Einheit nur bedingt; er muß noch ein Mannichfaltiges enthalten, welches nicht durch ihn selbst bestimmt seyn kann. Eine wirkliche einzelne Erscheinung wird durch den Zusammenhang der ganzen Welt, zu der sie gehört, vollständig bestimmt und erklärt. Nicht anders verhält es sich mit dem Bruchstück einer bloß möglichen Welt. Der dramatische Charakter wird durch seine Stelle im Ganzen, seinen Antheil an der Handlung, vollständig bestimmt. Eine Handlung wird nur in der Zeit vollendet; daher kann der bildende Künstler keine vollständige Handlung darstellen. Wenn gleich der Charakter einer idealischen Gestalt in der bildenden Kunst noch so bestimmt ist, so setzt er doch nothwendig die Welt, in welcher er eigentlich zu Hause ist, und welche nicht mit dargestellt werden konnte, als schon bekannt voraus. Mag diese umgebende Welt auch die der Olympischen Götter, nach ihrem

zusammengehörenden Cyklus, und mag die Deutung die leichteste seyn; die vollkommene Statue ist doch nur ein abgerißnes unvollständiges Bruchstück, kein in sich vollendetes Ganzes, und das höchste was der Bildner darin erreichen kann, ist eine beschränkte Art von Einheit, die selbst nur ein Theil und Ausschnitt ist aus einem größeren Umkreise und Zusammenhange. Die Einheit des lyrischen Dichters und des Musikers besteht in der Gleichartigkeit einiger aus der ganzen Reihe der zusammenhängenden Gefühlszustände herausgehobnen, die übrigen beherrschenden Empfindungen, und in der vollkommnen Unterordnung dieser übrigen unter jene herrschenden. Die nothwendige Mannichfaltigkeit und Freyheit setzen der Vollkommenheit dieses Zusammenhanges enge Gränzen, und an Vollständigkeit der Verknüpfung ist hier gar nicht zu denken. Vollständigkeit der Verknüpfung aber ist der zweyte große Vorzug, welchen die Poesie vor den andern materiellen Künsten voraus hat. Aber nur der tragische Dichter, dessen eigentliches Ziel es ist, den größten Umfang und die stärkste Kraft mit der höchsten Einheit zu verbinden, kann seinem Werke eine ganz vollkommne organische Gliederung geben, deren schöner Bau auch nicht durch den kleinsten Mangel, oder den geringsten Überfluß gestört wird. Er allein kann eine vollständige Handlung, das einzige ganz in sich abgeschloßne und vollendete Ganze im Gebiete der freyen Erscheinung, darstellen. Eine ganz vollbrachte That, ein völlig ausgeführter Zweck gewähren die vollste Befriedigung. Eine vollendete poetische Handlung ist ein in sich abgeschloßnes Ganzes, eine für sich bestehende Kunstwelt der Darstellung.

Die frühern griechischen Dichtarten sind theils an sich unvollkommene Versuche einer noch unreifen Bildung, wie das Epos des mythischen Zeitalters; theils einseitig beschränkte Richtungen, welche die vollständige Schönheit zerspalten und unter sich gleichsam theilen, wie die verschiedenen Schulen des lyrischen Zeitalters. Die vollkommenste unter den griechischen Dichtarten, ist die attische Tragödie. Alle einzelnen Vollkommenheiten der frühern Arten, Zeitalter und Schulen vollendet, läutert, erhöht, vereinigt und ordnet sie zu einem neuen Ganzen.

Mit ächter Schöpferkraft hatte Aeschylus die Tragödie erfunden, ihre Umrisse entworfen, ihre Gränzen, ihre Richtung und ihr Ziel bestimmt. Was der kühne Dichter entwarf, führte Sophokles noch schöner aus. Er bildete seine Erfindungen, milderte seine Härten, ergänzte seine Lücken, vollendete die tragische Kunst, und erreichte das äußerste Ziel der griechischen Poesie. Seine Kunst traf zugleich mit dem höchsten Augenblick des öffentlichen attischen Lebens und herrschenden Sittentons zusammen. Er wußte aber auch diese Gunst des Schicksals zu verdienen. Den Vorzug eines vollendeten Kunstgefühls, eines vollkommenen Styls theilt er mit seinem Zeitalter; die Art aber, wie er seine Stelle ausfüllte, seinem Beruf entsprach, ist ganz sein eigen. An genialischer Kraft weicht er weder dem Aeschylus noch dem Aristophanes, an Vollendung und Ruhe kommt er dem Homerus und dem Pindarus gleich, und an Anmuth übertrifft er alle seine Vorgänger und Nachfolger.

Die künstlerische Richtigkeit seiner Darstellung ist vollkommen, und die Eurythmie, die regelmäßige Ver-

knüpfung seiner bestimmt und reich gegliederten Werke ist so vollkommen und ganz der Idee des Schönen gemäß, wie etwa die Verhältnisse an dem berühmten Doryphorus vom Polyklett, welcher als ein Kanon richtig schöner Menschengestalt für die bildende Kunst betrachtet wurde. Die reich entfaltete organische Gliederung eines jeden dichterischen Ganzen von diesem Tragiker ist bis zu einer Vollständigkeit vollendet, welche auch nicht durch die geringste Lücke, nicht durch einen überflüssigen Hauch gestört wird. Nothwendig entwickelt sich alles aus Einem, und auch der kleinste Theil gehorcht unbedingt dem großen Gesetz des Ganzen.

Die Enthaltsamkeit, mit welcher er selbst dem schönsten Auswuchs entsagt, und auch der lockendsten Verführung, das Gleichgewicht des Ganzen zu verletzen, widerstanden haben würde, ist bey diesem Dichter ein Beweis seines Reichthums. Denn seine Gesetzmäßigkeit ist frey, seine Richtigkeit ist leicht, und die reichste Fülle ordnet sich gleichsam von selbst zu einer vollkommenen aber gefälligen Übereinstimmung. Die Einheit seiner Dramen ist nicht mechanisch erzwungen, sondern organisch entstanden. Auch der kleinste Nebenzweig genießt noch ein eigenes Leben, und scheint nur aus freyer Neigung sich an seiner Stelle in den gesetzmäßigen Zusammenhang der ganzen Bildung zu fügen. Mit Lust und ohne Anstoß folgen wir dem hinreißenden Strome, verbreiten uns über den bezaubernden Umkreis seiner Dichtung; denn die Schönheit der richtigen aber einfachen und freyen Stellung gibt ihr einen unaussprechlichen Reiz. Das größere Ganze, wie das kleinere ist in die reichsten und einfachsten Massen bestimmt ge-

schieden, und schön geordnet. Und wie in der ganzen Handlung Kampf und Ruhe, die That und die Betrachtung, die Menschheit und das Schicksal harmonisch wechseln, und sich frey vereinigen, wenn bald die einzelne Kraft ihren kühnen Lauf ungehemmt ergießt, bald zwey Kräfte in raschem Wechsel sich kämpfend umschlingen, bald alles Einzelne vor dem erhabenen Gedankenstrome des Chors schweigt; so ist auch noch in dem kleinsten Theil der Rede das Mannichfaltige in leichtem Wechsel, und freyer Vereinigung.

Hier ist auch nicht die leiseste Erinnerung an Arbeit, Kunst und Bedürfniß. Wir werden das vermittelnde Element nicht mehr gewahr, die Hülle schwindet, und unmittelbar genießen wir die reine Schönheit. Diese anspruchslose Vollkommenheit scheint, ohne bey ihrer eigenen Hoheit zu verweilen, oder für den äußeren Eindruck zu sorgen, nur um ihrer selbst willen da zu seyn. Diese Bildungen scheinen nicht gemacht oder geworden, sondern ewig vorhanden gewesen, oder von selbst entstanden zu seyn, wie die Göttinn der Liebe leicht und mit einemmale vollendet aus dem Meere emporstieg.

Im Gemüthe des Sophokles war die göttliche Trunkenheit des Dionysos, die tiefe Erfindsamkeit der Athene, und die leise Besonnenheit des Apollo gleichmäßig verschmolzen. Mit Zaubermacht entrückt seine Dichtung die Geister ihren irdischen Banden und versetzt sie in eine höhere Welt; mit süßer Gewalt lockt er die Herzen, und reißt sie unwiderstehlich fort. Aber ein großer Meister in der seltenen Kunst des Schicklichen, weiß er auch durch den glücklichsten Gebrauch der größten tragischen Kraft

die höchste Schonung zu erreichen; gewaltig im Rührenden wie im Schrecklichen, ist er dennoch nie bitter oder gräßlich. In stetem Schrecken festgehalten, würden wir bis zur Bewußtlosigkeit erstarren; in beständiger Rührung hingegen zerschmelzen. Sophokles aber weiß überall Schrecken und Rührung im vollkommensten Gleichgewicht wohlthätig zu mischen, beyde an der rechten Stelle durch entzückende Freude und seelenvolle Anmuth köstlich zu würzen, und dieses schöne Leben in gleichmäßiger Spannung über das Ganze zu verbreiten.

Wunderbar groß ist seine Überlegenheit über den Stoff, seine glückliche Auswahl desselben, seine weise Benutzung der gegebenen Umrisse der Charaktere und Ereignisse der alten Sage. Unter so vielen vielleicht zahllosen, möglichen Auflösungen, immer sicher, die beste zu treffen, nie von der zarten Gränze zu verirren und selbst unter den verwickeltsten Schranken, mit geschickter Fügung in das Nothwendige, seine völlige Freyheit behaupten; das ist das Meisterstück der künstlerischen Weisheit. Auch wenn ein Vorgänger ihm schon die nächste und beste Auflösung vorweg genommen hatte, wußte er den entrissenen Stoff sich von neuem zuzueignen. Er vermochte nach dem Aeschylus in der Elektra neu zu seyn, ohne unnatürlich zu werden. Auch den an einzelnen großen Umrissen und glücklichen Veranlassungen reichen, im Ganzen aber ungünstigen und lückenhaften Stoff des Philoktetes, wußte er zu einer vollständigen Handlung zu gestalten, und zu ergänzen, welcher es weder an einer leichten Einheit noch an einer völligen Befriedigung fehlt.

Der attische Zauber seiner Sprache vereinigt die le-

bendige Fülle des Homerus, und die sanfte Pracht des Pindarus mit der durchdachtesten Bestimmtheit im vollendeten Gliederbau der dichterischen Perioden. Die kühnen, großen aber harten, eckichten und schneidenden Umrisse des Aeschylus sind in dem Styl und Ausdruck des Sophokles bis zu einer scharfen Richtigkeit, bis zu einer weichen Vollendung verfeinert, gemildert und ausgebildet. Nur da, wo Erfindsamkeit, Geselligkeit, Beredsamkeit und Schonung gleichsam eingebohren waren; wo eine vollständige Bildung die einseitigen Vorzüge der Dorischen und Jonischen Bildung umfaßte; wo bey der unbeschränktesten Freyheit und Gesetzesgleichheit alles Innre in kecker Gestalt ans Licht treten durfte, und durch den lebhaftesten Kampf, die vielseitigste Reibung von außen geschärft, gereinigt, gerundet und geordnet wurde; nur in Athen war die Vollendung der griechischen Kunst und Sprache möglich.

Der Rhythmus des Sophokles vereinigt den starken Fluß, die gedrängte Kraft und die männliche Würde des dorischen Styls, mit der reichen Fülle, der raschen Weichheit und der zarten Leichtigkeit Jonischer oder Aeolischer Liederweisen.

Das Ideal des Schönen, welches in allen Werken des Sophokles, und deren einzelnen Theilen durchgehends herrscht, ist ganz vollendet. Die Kraft der einzelnen wesentlichen Bestandtheile der Schönheit ist gleichmäßig, und die Ordnung der vereinigten völlig gesetzmäßig. Sein Styl ist vollkommen. In jeder einzelnen Tragödie, und in jedem einzelnen Fall ist der Grad der Schönheit nur durch die Schranken des Stoffs, durch den Zusammen-

hang des Ganzen, und die Beschaffenheit der besondren Stelle näher bestimmt.

Die sittliche Schönheit aller einzelnen Handelnden ist so groß, als diese Bedingungen es jedesmal nur immer verstatten. Alle Thaten und Leidenschaften entspringen so weit als möglich aus Sitten oder Charakter, und die besondren Charaktere, die bestimmten Sitten, nähern sich so sehr als möglich der reinen Idee des menschlich und sittlich Schönen. Unnütze Schlechtigkeit findet sich hier so wenig wie müßiger Schmerz und auch die leiseste Anwandlung eines bittern Unwillens ist aufs strengste vermieden. Die Modernen dagegen schwanken und irren über die wesentliche Nothwendigkeit, eigentliche Natur, und die bestimmten Gränzen der sittlichen Schönheit in der Poesie so sehr im Dunkeln hin und her, daß sie lange über den Sinn der einfachen Vorschrift des Aristoteles: „Die Sitten in Gedichten sollen gut, d. h. schön seyn"; gestritten haben. Aus einer Masse von häßlichen, obwohl vielleicht mit der tiefsten Wahrheit geschilderten Charakteren und Ereignißen zieht der moderne Dichter seine moralische Nutzanwendung; während in der antiken Darstellung die Idee des Schönen, als der milde, äußre Widerschein der innern sittlichen Vollkommenheit, schon in den Charakter selbst gelegt ist.

Der Begebenheiten, im Gegensatz der Handlungen, sind beym Sophokles so wenig als möglich, und diese werden alle aus einem höhern Schicksal hergeleitet. Der unabwendbare und niemals endende Streit des Schicksals und der Menschheit aber wird durch eine andre Art von sittlicher Schönheit immer wieder in Eintracht aufgelöst, bis

endlich die menschliche Freyheit, so weit es die Gesetze der künstlerischen Richtigkeit der Darstellung verstatten, den vollständigsten Sieg davon trägt. Die Betrachtung, dieser nothwendige innre Nachklang jeder großen äußern That oder Begebenheit trägt und erhält das Gleichgewicht des Ganzen. Die ruhige Würde einer schönen Gesinnung schlichtet den furchtbaren Kampf, und lenkt die kühne Uebermacht, welche jeden Damm der Ordnung heftig durchbrach, wieder in das milde Gleis des ewig ruhigen Gesetzes. Der Schluß des ganzen Werks gewährt endlich jederzeit die vollste Befriedigung; denn wenn gleich der äußern Ansicht und dem Erfolge nach, die Menschheit zu sinken scheint, so siegt sie dennoch durch innre Gesinnung. Die tapfre Gegenwehr des Helden kann der blinden Wuth des Schicksals zuletzt unterliegen; aber das selbstständige Gemüth hält dennoch in allen Qualen standhaft zusammen, und schwingt sich endlich frey empor, wie der sterbende Herkules in den Trachinerinnen.

Alle diese angedeuteten Vollkommenheiten der Sophokleischen Dichtung sind aber nicht getrennte, einzelne, und für sich bestehende Eigenschaften, sondern nur verschiedene Ansichten und Theile eines streng verknüpften und innigst verschmolznen Ganzen. So lange das Gleichgewicht der Kraft und Gesetzmäßigkeit in der Bildung noch nicht verlohren, so lange das Ganze der Schönheit noch nicht zerrissen ist, kann das Einzelne gar nicht auf Unkosten des Ganzen sich eine höhere Vollkommenheit aneignen. Alle einzelnen Treflichkeiten leihen sich gegenseitig in durchgängiger Wechselwirkung einen höhern Werth. Aus der Vereinigung aller dieser Eigenschaften, in denen

wir nur die allgemeinſten Umriſſe, gleichſam die äußerſten Gränzen dieſes unerſchöpflich reichen Dichtergeiſtes entworfen haben, entſpringt die ſelbſtgenugſame Vollendung, und jene eigne Süßigkeit, welche den Griechen ſelbſt vorzüglich bedeutende und eigenthümliche Charaktereigenſchaften der Sophokleiſchen Muſe zu ſeyn ſchienen.

Ueberſchauen wir nun das Ganze der antiken Dichtkunſt, ſo ſind die Vorzüge der verſchiedenen Zeitalter, Dichtungsarten und Richtungen in Hinſicht auf die Idee des Schönen allerdings ſehr ungleich; und wiewohl das Nachahmungswürdige in der helleniſchen Poeſie überall verbreitet iſt, ſo vereinigt es ſich doch vorzüglich nur in dem Mittelpunkte jenes vollendeten Zeitalters des Sophokles. In Hinſicht aber auf das Claſſiſche in der Kunſt und im Styl der Behandlung, bietet die ganze Maſſe und Reihenfolge der Entwicklung der alten Poeſie durch alle Stufen, Gattungen und Zeitalter hindurch überall des Gebildeten und Merkwürdigen in Fülle und in reichem Uebermaſſe dar.

Sehr auffallend unterſcheidet ſich die einfache Gleichartigkeit in der ganzen Maſſe der helleniſchen Poeſie mit der bunten Mannichfaltigkeit und der fremdartigen Miſchung in der modernen Dichtkunſt.

Die griechiſche Bildung überhaupt war durchaus urſprünglich, naturgemäß und volksthümlich; ein in ſich vollendetes Ganzes, welches durch bloße innre Entwicklung einen höchſten Gipfel erreichte, und in einem völligen Kreislaufe, auch wieder in ſich ſelbſt zurückſank. Eben ſo ſelbſtſtändig und in ſich abgeſchloſſen und vollendet war auch die griechiſche Dichtkunſt. Die Griechen bewahrten

ihre Eigenthümlichkeit rein und ihre Poeſie war nicht nur im erſten Anfange, ſondern auch im ganzen Fortgange immer volksgemäß und naturlebendig. Sie war nicht nur in ihrem Urſprunge, ſondern auch in ihrer ganzen Maſſe auf die Sage gegründet; denn im Zeitalter der kindlichen Bildung, ſo lange die Freyheit nur durch Natur veranlaßt und nicht ſelbſtſtändig iſt, werden die verſchiedenen Zwecke der Menſchheit noch nicht abgeſondert und ihre Theile erſcheinen noch in Eins vermiſcht. Und darin liegt eben der eigenthümliche Reiz und Charakter der Sage und des Mythus, der uns jene lebensreiche Miſchung darbietet, wo ſich altväterliche Weisheit und ſinnbildliche Lehre, Ueberlieferung der Urzeit und neue Dichtung gatten, wo die Ahndungen einer noch kindlichen Vernunft und die Morgenröthe der ſchönen Kunſt in einander verſchmelzen. Die natürliche Bildung iſt nur die ſtete Entwicklung eines und deſſelben Keims; die Grundzüge ihrer Kindheit werden ſich daher über das Ganze verbreiten und durch überlieferte Gebräuche und geheiligte Einrichtungen befeſtigt, bis auf die ſpäteſte Zeit erhalten.

Die griechiſche Poeſie iſt außerdem von ihrem Urſprunge an, während ihres Fortganges, und in ihrer ganzen Maſſe, rhythmiſch und mit Muſik, ja auch mit der mimiſchen Kunſt auf das innigſte verwebt. Nur die Willkühr des künſtelnden Verſtandes kann gewaltſam ſcheiden, was durch die Natur ewig vereinigt iſt. Ein wahrhaft menſchlicher Zuſtand beſteht nicht aus Vorſtellungen und Gedanken, oder aus Beſtrebungen und Gefühlen allein, ſondern aus der Miſchung beyder. Er ergießt ſich ganz, durch alle vorhandenen Oeffnungen, nach allen möglichen Rich-

tungen. Er äußert sich in willkührlichen und natürlichen Zeichen, in Rede, Stimme und Gebehrde zugleich. In der natürlichen Bildung der Künste, ehe der Verstand seine Rechte verkennt, und durch gewaltsame Eingriffe die Gränzen der Natur verwirrt, ihre schöne Harmonie zerstört, sind Poesie, Musik und die mimische Kunst, welche dann den heitern Tanz mit dem Gebehrdenspiel vereinend, auch rhythmisch ist, fast immer unzertrennliche Schwestern.

Diese Gleichartigkeit nehmen wir nicht nur in dem ganzen Gebilde der alten Poesie wahr, sondern auch in den größern und kleinern, gleichzeitigen oder auf einander folgenden Theilen und Gliedern, in welche jenes Ganze sich spaltet, seyen es nun verschiedene Dichtungsarten und Formen, oder Schulen und Zeitalter. Bey der größten Verschiedenheit der ursprünglichen Dichterkraft, und der weisen Anwendung derselben, ja sogar des besondern und eigenthümlichen Charakters der verschiedenen hellenischen Volks-Stämme, und der herrschenden Stimmung des Künstlers sind dennoch in jeder größern Epoche der alten Kunstbildung die allgemeinen Verhältnisse des Gemüths und der Natur unabänderlich und ohne Ausnahme bestimmt. In derjenigen dieser Epochen, wo der öffentliche Schönheitssinn auf der höchsten Stufe der Bildung stand, und bey der größten Vollkommenheit der Idee, alle Organe der Kunst sich zugleich am vollständigsten entfaltet hatten, waren die allgemeinen Verhältnisse der ursprünglichen Bestandtheile der Schönheit durch den Geist des Zeitalters entschieden, bestimmt und geordnet, und weder der höchste noch der geringste Grad

der poetiſchen Erfindungskraft, oder die eigenthümliche Bildung und Stimmung des Dichters konnte eine einzige Ausnahme von dieſem wie durch eine innere Nothwendigkeit beſtimmten Geſetz des im allgemeinen herrſchenden Styls herbeyführen. Während dieſe gleichzeitigen Verhältniſſe ſchnell wechſelten, verbreitete hingegen der Geiſt eines großen Meiſters ſeine wohlthätigen Wirkungen durch viele Zeitalter, ohne daß dadurch die Schöpferkraft der Fantaſie gelähmt, oder der Geiſt der Erfindung gefeſſelt worden wäre. Mit merkwürdiger Gleichheit erhielt ſich oft durch eine lange Reihe von Künſtlern eine vorzügliche, eigenthümlich beſtimmte Richtung. Dennoch aber ging das durchgängige Streben alles Eigenthümlichen und Beſondern, im Geiſte des Dichters wie in ſeinem Werke, immer auf das objektive Schöne, ſo daß das erſte den Spielraum des letzten wohl hier und da beſchränkte, nie aber ſeiner geſetzmäßigen Herrſchaft ſich ganz entzog.

Die verſchiedenen Stufen der organiſch fortſchreitenden Entwicklung, ſondern ſich zwar in Maſſe deutlich und entſchieden von einander ab, aber in dem ſtetigen Fluß der Geſchichte verſchmelzen die äußerſten Gränzen, wie Wellen des Stromes, in einander. Deſto unvermiſchter ſind die Gränzen der gleichzeitigen verſchiedenen Richtungen im Gefühl des Schönen und der getrennten oder entgegengeſetzten Arten der Kunſt. Ihre Zuſammenſetzung iſt durchaus gleichartig, rein und einfach, wie die lebendigen Gebilde der erzeugenden Natur, nicht mechaniſch, wie die Werke des techniſchen Verſtandes. Nach einem ewigen und einfachen Geſetz der Anziehung und der Zurückſtoßung, vereinigen ſich die gleichartigen Elemente,

entledigen sich alles Fremden, je mehr sie sich entwickeln, und bilden sich zu einer organischen Einheit.

Die ganze Masse der modernen Dichtkunst dagegen ist ein unvollendeter Anfang, dessen Zusammenhang nur in Gedanken zur Vollständigkeit ergänzt werden kann. Die Einheit dieses theils wahrgenommenen, theils gedachten Ganzen, ist das künstliche Werk eines durch menschlichen Geist und Absicht hervorgebrachten Gebildes. Die gleichartige Masse der griechischen Poesie hingegen ist ein selbstständiges, in sich vollendetes, vollkommnes Ganzes, und die einfache Verknüpfung ihres durchgängigen Zusammenhanges ist die Einheit einer schönen organischen Gliederung, wo auch der kleinste Theil durch die Gesetze und den Zweck des Ganzen nothwendig bestimmt, und doch für sich bestehend und frey ist. Die sichtbare Regelmäßigkeit ihrer organischen Entwicklung verräth mehr als Zufall. Der größte wie der kleinste Fortschritt entwickelt sich wie von selbst aus der vorhergehenden, und enthält den vollständigen Keim der folgenden Stufe. Die sonst auch in der Menschengeschichte oft so tief verhüllten innern Principien und bewegenden Kräfte der lebendigen Bildung liegen hier gleichsam offen zu Tage, und sind selbst der äußern Gestalt und Form jener Hervorbringungen wie mit bestimmter und einfacher Schrift eingeprägt. Wie in der ganzen Masse die gleichartigen Elemente, durch die innre Stärke der strebenden Kraft, zu einem wohlgeordneten organischen Ganzen sich freundlich vereinigen; wie der organische Keim durch immer neue Entfaltungen des Bildungstriebes seinen Kreislauf im Ganzen vollendete, glücklich wuchs, üppig blühte, schnell

reifte und plötzlich welkte; so auch jede einzelne Dichtungsart, jedes Zeitalter, jede Schule der Poesie wieder in ihrem Umkreise, als ein eignes abgeschlossenes Ganzes für sich.

Diese überall vorwaltende Regelmäßigkeit in dem Stufengange der Bildung, erlaubt und nöthigt uns vorauszusetzen, daß in der griechischen Poesie überhaupt eigentlich nichts zufällig und bloß durch äußre Einwirkung gewaltthätig bestimmt sey. Wir müssen vielmehr, und können mehrentheils auch mit Sicherheit annehmen, daß auch das Geringste, Seltsamste und der ersten Ansicht nach Zufälligste, sich aus innern Gründen nothwendig entwickelt habe.

Der Punkt, von welchen die griechische Bildung ausging, war ein ungebildeter Naturzustand; ihre ganze historische Lage aber ein Höchstes von Begünstigung in den glücklichsten Anlagen und Veranlassungen, welches in der Kunstbildung wenigstens, fast nirgends durch schädliche äußre Einflüsse gestört ward. Diese veranlassenden Ursachen erklären die Herkunft, die eigenthümliche Beschaffenheit, und die äußern Schicksale der griechischen Poesie. Die allgemeinen Verhältnisse ihrer Theile aber, die Umrisse ihres Ganzen, die bestimmten Gränzen ihrer Stufen und Arten, die nothwendigen Gesetze ihrer Fortschreitung erklären sich nur aus innern Gründen, aus dem Naturcharakter ihrer Bildung. Diese Bildung war keine andre, als die freyeste Entwicklung der glücklichsten Anlage, deren allgemeiner und nothwendiger Keim in der menschlichen Natur selbst gegründet ist. Nie ist die poetische Bildung der Griechen weder zu Athen noch auch zu Alexandrien in

dem Sinne künſtlich geweſen, daß der Verſtand nach wiſſenſchaftlicher Theorie die ganze Maſſe geordnet, alle Kräfte gelenkt, das Ziel und die Richtung ihres Ganges beſtimmt hätte. Im Gegentheil war die griechiſche Kunſtphiloſophie eigentlich ohne die mindeſte Gemeinſchaft mit der ausübenden Praxis des Künſtlers und höchſtens ſpäterhin die Handlangerin derſelben. Nur in der Rhetorik hat ein andres Verhältniß Statt gefunden, und da wurde die Kunſt wirklich nach der Theorie geübt und erlernt. Sonſt aber war in der geſammten griechiſchen Geiſtescultur und beſonders auch in der Poeſie, nicht der Verſtand, ſondern der freye Trieb, in ſeinem Streben nach der vollſtändigſten geiſtigen Entfaltung nicht nur das bewegende, ſondern auch das lenkende Princip der griechiſchen Bildung.

Die griechiſche Poeſie im Ganzen iſt eben daher ein Urbild und Kanon der Poeſie in ihrer natürlichen Entwicklung geworden und geweſen, und auch jedes einzelne Erzeugniß derſelben iſt das vollkommenſte in ſeiner Art. Mit kühner Beſtimmtheit ſind die Umriſſe einfach entworfen, mit üppiger Kraft ausgefüllt und vollendet; jedes Gebilde iſt die vollſtändige Anſchauung eines ächten Begriffs. Die griechiſche Poeſie enthält für alle urſprünglichen Arten des Schönen und Kunſtbegriffe eine vollſtändige Sammlung von Beyſpielen, welche ſo überraſchend zweckmäßig für das Syſtem des Kunſtſchönen ſind, als hätte ſich die bildende Natur abſichtlich bemüht, den Wünſchen des nach Erkenntniß ſtrebenden Verſtandes zuvorzukommen. In ihr iſt der ganze Kreislauf der organiſchen Entwicklung der Kunſt abgeſchloſſen und vollendet, und das höchſte Zeitalter der Kunſt, wo das Vermögen

des Schönen sich am freyesten und vollständigsten äußern konnte, enthält den höchsten Gipfel zugleich mit dem vollständigen Stufengange der poetischen Kraftentwicklung. Alle reinen Arten der verschiedenen möglichen Zusammensetzungen der Bestandtheile des Schönen sind erschöpft, und selbst die Aufeinanderfolge und die Beschaffenheit der Uebergänge von einem Kunststyle zum andern ist durch innere Gesetze nothwendig bestimmt. Das System aller möglichen reinen Dichtungsarten ist sogar bis auf die Spielarten, die unreifen Erzeugnisse der unentwickelten Kindheit, und die einfachsten Zwitterarten, welche sich im versunkenen Zeitalter der Nachahmung aus dem Zusammenfluß und der Mischung der ächten schon früher vorhandnen erzeugten, vollständig erschöpft. In dieser Weise ist die hellenische Poesie eine ewige Naturgeschichte des Schönen und der Kunst.

Sie enthält eigentlich die reinen und einfachen Elemente, in welche man die chaotisch gemischten Erzeugnisse der modernen Dichtkunst erst auflösen muß, um ihr labyrinthisches Gewirre völlig zu enträthseln. Hier sind alle Verhältnisse so ächt, ursprünglich und nothwendig bestimmt, daß der Charakter auch jedes einzelnen griechischen Dichters gleichsam eine reine und einfache künstlerische Elementaranschauung darbietet. So könnte man zum Beyspiel Göthe's Styl in den Werken der höheren Poesie nicht bestimmter, anschaulicher und kürzer erklären, als wenn man sagt, er sey aus dem Styl des Homerus, des Euripides und des Aristophanes gemischt.

Viertes Kapitel.

Einwendungen gegen die griechische Poesie; besonders wegen ihrer sittlichen Flecken und Mängel. Versuch einer Grundlegung zu einer vollständigen Theorie des Häßlichen und Kunstwidrigen nach allen seinen Arten, als Gegensatz zu der Idee des Schönen in der Kunst. Beantwortung und Prüfung jener Einwürfe und Fehler.

Nachdem wir nun die helleniſche Dichtkunſt in ihrer urbildlichen Vortrefflichkeit, als eine vollſtändige und vollkommene Kunſtanſchauung für alle Poeſie, in ihrer freyen Naturentwicklung betrachtet haben; müſſen wir unſern Blick auch noch auf die entgegenſtehende Seite wenden, und alle Einſchränkungen, welche hier Statt finden, die Mängel, welche an den griechiſchen Dichtern gefunden oder ihnen gewöhnlich vorgeworfen, ſo wie überhaupt die Einwendungen, welche gegen ihre Vollkommenheit gemacht werden, in Erwägung ziehen und nach ſtrenger Vergleichung der richtigen Kunſt-Idee prüfen und erwiedern.

„Die griechiſche Poeſie ſagt man zuvörderſt, beleidigt ſehr oft unſer Zartgefühl auf das empfindlichſte! Weit entfernt von der höhern Sittlichkeit unſers verfeinerten Jahrhunderts, bleibt ſie ſelbſt in ihrer höchſten Vollendung hinter dem alten Romanzo an Edelmuth, Anſtand, Scham und Zartheit weit zurück. Wie arm und

unbefriedigend ist nicht die gerühmte Einfachheit ihrer ernsthaften Werke! Der Stoff ist dürftig, die Ausführung einförmig, die Gedanken gewöhnlich und allgemein bekannt, die Gefühle und Leidenschaften ohne jene unendliche, geistige Tiefe, aus welcher erst die wahre Kraft und Gewalt der Wirkung hervorgeht, und selbst die gepriesne schöne Form nach den strengen Forderungen unsrer höhern Theorie nicht selten incorrect. Die griechische Poesie sollte unser Urbild seyn? Sie, welche den höchsten Gegenstand schöner Kunst, eine edle geistige Liebe, gar nicht kennt?" So werden viele Moderne denken und fragen. „Sehr viele lyrische Gedichte besingen die unnatürlichste Ausschweifung und fast in allen athmet der Geist zügelloser Wollust, aufgelöster Ueppigkeit, zerflossener Unmännlichkeit. In der plumpen Possenreisserey der pöbelhaften alten Komödie, scheint alles zusammengeflossen zu seyn, was nur die guten Sitten und die gute Gesellschaft empören kann. In dieser Schule aller Laster, wo selbst Sokrates komödirt ward, wird alles Heilige verlacht, und alles Große muthwillig verspottet. Nicht nur die frevelhafteste Ausschweifung, sondern sogar weibische Feigheit und besonnene Niederträchtigkeit, wie die Charaktere des Dionysos und des Demos in den Fröschen und Rittern des Aristophanes, werden hier mit fröhlichen Farben und in einem täuschend reizendem Lichte leichtsinnig dargestellt. Die Unsittlichkeit und Verderbtheit der neuen Komödie aber erscheint nur weniger schlimm, weil sie schwächer und feiner ist. Allein die Gaunereyen lügenhafter Sklaven und listiger Buhlerinnen, die Ausschweifungen thörichter Jünglinge, sind bey häufig wechselnden Mischungen, die bleiben-

den und immer wiederkehrenden Grundzüge der ganzen Handlung. Auch im Homer stimmt der unedle Eigennutz seiner Helden, die nackte Art, wie der Dichter ungerechte Klugheit, und unsittliche Stärke, gleichsam preisend oder doch gleichgültig darstellt, mit der hohen Würde der vollkommenen Epopöe so schlecht überein, als die nicht seltene Gemeinheit des Stoffs und des Ausdrucks, und der rhapsodische Zusammenhang des Ganzen. Der wuthentflammten Tragödie aber, dem höchsten Erzeugniß und Gebilde der ernstern hellenischen Kunst ist nicht nur jedes gräßlichste Verbrechen das willkommenste, sondern in den Sophismen der Leidenschaft wird das Laster auch nach Grundsätzen gelehrt. Wessen Herz empört sich nicht, den Muttermord der Elektra im Sophokles mehr glänzend und verschönernd, als verabscheuend dargestellt zu sehen? Um endlich der bessern Seele jeden innern Widerhalt zu rauben, so schließt gewöhnlich das schreckliche Gemählde im dunkeln Hintergrunde mit der niederdrückenden Ansicht eines allmächtigen und unverständigen, wohl gar neidischen und menschenfeindlichen Schicksals."

Ehe wir diese oder andere ähnliche Zusammenstellungen, kunstreicher, historischer Mißverständnisse und moderner Vorurtheile in ihre ursprünglichen Bestandtheile auflösen und im Einzelnen prüfen können; müssen wir einige Worte über die einzig gültigen objectiven Gründe des wahren Kunsttadels voranschicken. Dann wird es nicht schwer seyn, den subjectiven Ursprung und das willkührliche Princip solcher, die antike Schönheit verkennenden und entstellenden Polemik, welche der modernen Denkart

faſt überall zum Grunde liegt, ſelten aber ganz klar ausgeſprochen wird, anſchaulich darzulegen.

Jede lobende oder tadelnde Würdigung kann nur unter zwey Bedingungen gültig ſeyn. Der Maßſtab, nach welchem geurtheilt und geſchätzt wird, muß allgemeingültig, und die Anwendung auf den der Kritik unterworfnen Gegenſtand muß ſo gewiſſenhaft treu, die Wahrnehmung ſo vollkommen richtig ſeyn, daß ſie jede Prüfung beſtehen können. Außerdem iſt das Urtheil ein bloßer Machtſpruch. Wie unvollſtändig und lückenhaft unſere Philoſophie des Schönen und der Kunſt ſey, kann man ſchon daraus abnehmen, daß es noch nicht einmal einen nahmhaften Verſuch einer Theorie des Häßlichen gibt. Und doch ſind das Schöne und das Häßliche unzertrennliche Gegenſätze, die nur als ſolche, und einer durch den andern, in ihrem Weſen erkannt, und richtig verſtanden und begriffen werden können. Der Fehler liegt darin, daß aller Kunſttadel nur nach Regeln ausgeſprochen wird, welche ganz ins Einzelne gehen, ohne ſich zu der allgemeinen Idee zu erheben, und die noch obendrein meiſtentheils ganz willkührlich angenommen ſind. Oder es geſchieht nach einem unbeſtimmten Gefühl, welches oft auch bloß individuell iſt; ohne daß man dabey zurückginge auf den Grundbegriff desjenigen, was in der Kunſt überhaupt tadelhaft ſeyn kann; da doch ein ſolcher Grundbegriff von dem Häßlichen und Ungeſtalteten, als dem reinen Gegenſatz von der Idee des Schönen durchaus erforderlich wäre, zur vollkommenen Klarheit und Sicherheit des künſtleriſchen Urtheils.

Wie das Schöne die angenehme und geistig reizende Erscheinung des Guten und Göttlichen, so ist das Häßliche die unangenehme und widrige Erscheinung des innerlich Schlechten. Wie das Schöne durch eine süße Lockung der Sinnlichkeit das Gemüth anregt, sich dem geistigen Genusse hinzugeben; so ist hier ein feindseliger Angriff auf die Sinnlichkeit, Veranlassung und Element für einen sittlichen Schmerz. Dort erwärmt und erquickt uns reizendes Leben, und selbst Schrecken und Leiden ist mit Anmuth verschmolzen; hier erfüllt uns das Eckelhafte, das Quälende, das Gräßliche mit Widerwillen und Abscheu. Statt freyer Leichtigkeit drückt uns schwerfällige Peinlichkeit, statt reger Kraft eine todte Masse darnieder. Statt einer gleichmäßigen Spannung, in einem wohlthätigen Wechsel von Bewegung und Ruhe, wird die Theilnahme durch ein schmerzliches Zerren in widersprechenden Richtungen hin und her gerissen. Wo das Gemüth sich nach Ruhe sehnt, wird es durch zerrüttende Wuth gefoltert, wo es Bewegung verlangt, durch schleppende Mattigkeit ermüdet.

Der thierische Schmerz ist in der Darstellung des Häßlichen nur Element und Träger des sittlich Schlechten. Dem positiven Guten ist aber an sich nicht wieder ein positives Schlechtes entgegengesetzt, obwohl der Wille, welcher die Verneinung will und also alles andere außer sich selbst verneint, in andrer Beziehung auch positiv schlecht genannt werden kann; sondern es ist das Schlechte, allgemein und in Beziehung auf das Seyn betrachtet, nur eine bloße Verneinung des reinen oder des geistigen Daseyns und seiner wesentlichen Bestandtheile, der Allheit,

Einheit und Vielheit. Das Häßliche ist also eigentlich ein leerer Schein im Element eines wirklichen Naturübels, aber ohne wahre und eigentliche sittliche Kraft im Innern. Nur in der Sphäre der Thierheit giebt es ein positives Uebel, den Schmerz. In der reinen Geistigkeit würde nur Genuß und Beschränkung ohne Schmerz, und in der reinen Thierheit, nur Schmerz und Stillung des Bedürfnisses ohne Genuß Statt finden. Auch das thierische Spiel, in welchem wir freyeren Genuß menschlich ahnden, ist vielleicht nur Stillung eines Bedürfnisses, Entledigung der überflüssigen Kraft. Nur das Vorgefühl des ihm Entgegengesetzten kann dem Lebensvermögen den ersten Anstoß der Bewegung geben, seine Kraft zu regen und zu bestimmen, gleichartigen Lebensstoff zu lieben, und das Fremdartige zu hassen. Ohne Ahndung eines Feindes könnte ein Wesen gar nicht zum Bewußtseyn gelangen, welches Mannichfaltigkeit und also Verschiedenheit voraussetzt, bey vollkommner Gleichheit aber nicht möglich seyn würde; viel weniger kann es ohne diese Voraussetzung begehren, es würde in träger Ruhe ewig beharren. Furcht vor der Vernichtung ist der eigentliche Quell des thierischen Daseyns. Die thierische Furcht ist nur anders geartet und gestaltet, wie die menschliche; der Hoffnung hingegen ist offenbar nur der Mensch allein fähig. In der gemischten Natur des Menschen nun, sind die negative Beschränkung des Geistes und der positive Schmerz des Thiers innigst in einander verschmolzen.

Der Gegensatz reicher Fülle ist Leerheit; Mangel an Leben und Gehalt, Einförmigkeit und das Geistlose. Der Harmonie steht Mißverhältniß und Streit gegen-

über. Dürftige Verwirrung ist also dem eigentlichen Schönen im engern Sinne entgegengesetzt. Das Schöne im engern Sinne ist die Erscheinung einer endlichen aber lebendigen Mannichfaltigkeit in einer bedingten und organisch geordneten und gegliederten Einheit. Das Erhabne hingegen ist die Erscheinung des Unendlichen; unendlicher Fülle oder unendlicher Harmonie. Es hat also einen doppelten Gegensatz; unendlichen Mangel und unendliche Disharmonie.

Die Stufe der Schlechtigkeit nehmlich wird allein durch den Grad der Verneinung bestimmt. Die Stufe der Häßlichkeit hingegen hängt zugleich von der innern Kraft und Gewalt des Triebes ab, welchem widersprochen wird. Die nothwendige Bedingung des Häßlichen ist eine getäuschte Erwartung, ein erregtes und dann beleidigtes Verlangen. Das Gefühl der innern Leerheit und des Seelenstreits kann von bloßer Unbehaglichkeit bis zur wüthendsten Verzweiflung wachsen, wenn gleich der Grad der Verneinung derselbe bleibt, und nur die intensive Kraft des verletzten und beleidigten Triebes allein bis zu solcher Höhe gesteigert wird.

Erhabne Schönheit gewährt einen vollständigen Genuß. Das Resultat erhabner Häßlichkeit, einer Täuschung, welche durch jene Spannung des Triebes möglich ist, hingegen ist Verzweiflung, gleichsam ein absoluter, vollständiger Schmerz. Ferner Unwillen, eine Empfindung, welche im Reiche des Häßlichen eine sehr große Rolle spielt; oder der Schmerz, welcher die Wahrnehmung einzelner sittlicher Mißverhältnisse begleitet. Denn alle sittlichen Mißverhältnisse veranlassen die Einbildungskraft, den

gegebnen Stoff zur Vorstellung einer unbedingten Disharmonie zu ergänzen.

In strengstem Sinne des Worts ist ein höchstes Häßliches offenbar so wenig möglich, wie ein höchstes Schönes. Ein unbedingtes Höchstes der Verneinung, oder das absolute Nichts, kann so wenig wie ein unbedingtes Höchstes des positiven Daseyns in irgend einer endlichen Vorstellung gegeben werden; und selbst in der höchsten Stufe der Häßlichkeit ist, so metaphysisch angesehen, immer noch etwas Schönes enthalten. Es wird sogar, um das häßlich Erhabne darzustellen, und den Schein unendlicher Leerheit und unendlicher Disharmonie zu erregen, das größte Maß von Fülle und Kraft erfordert. Die Bestandtheile des Häßlichen streiten also unter einander selbst, und es kann in demselben nicht wie im Schönen, durch eine gleichmäßige, wenn gleich beschränkte Kraft der einzelnen Bestandtheile, und durch vollkommne Gesetzmäßigkeit der vollständig vereinigten, ein bedingtes aber doch objektives Höchstes als bestimmter Gränzpunkt der möglichsten Annäherung, welche nicht weiter übertroffen werden kann, erreicht werden, sondern nur ein subjektives; denn es giebt für jede individuelle Empfänglichkeit eine bestimmte Gränze des Eckels, der Pein, der Verzweiflung, jenseits welcher die Besonnenheit aufhören würde.

Der schöne Künstler aber soll nicht nur den Gesetzen der Schönheit, sondern auch den Regeln der Kunst gehorchen, nicht nur im innern Gefühl das Häßliche, sondern auch im Aeußern die technischen Fehler vermeiden. Jedes darstellende Werk freyer Kunst kann auf vierfache

Weiſe Tadel verdienen. Entweder fehlt es der Darſtellung an darſtellender Kraft und Vollkommenheit; oder ſie ſündigt gegen die idealiſche Haltung und objektive Richtigkeit; oder auch gegen die Bedingungen ihrer innern Möglichkeit.

Dem Unvermögen fehlt es an Werkzeugen und an Stoff, welche dem Zweck entſprechen würden. Die Ungeſchicklichkeit weiß die vorhandne Kraft und den gegebnen Stoff nicht glücklich zu benutzen. Die Darſtellung iſt dann ſtumpf, dunkel, verworren und lückenhaft. Die Verkehrtheit wird die ewigen Gränzen der Natur verwirren, und durch widernatürliche Miſchungen der ächten Dichtungsarten ihren eignen Zweck ſelbſt vernichten. Eine zwar geſunde aber noch kindliche Bildung wird in ächten aber unvollkommnen Dichtarten ihre richtige Abſicht nur im Entwurf anlegen, ohne ſie vollſtändig ausführen zu können.

Die Darſtellung kann im Einzelnen ſehr vortreflich ſeyn, und doch im Ganzen durch innre Widerſprüche ſich ſelbſt aufheben, die Bedingungen ihrer innern Möglichkeit vernichten, und die Geſetze der kunſtgemäßen Richtigkeit verletzen. Unzuſammenhang könnte man es nennen, wenn es der unbeſtimmten Maſſe eines angeblichen Kunſtwerks an eigner Beſtandheit und an den Geſetzen der innern Möglichkeit überhaupt fehlte; wenn das Werk gleichſam gränzenlos, und von der übrigen Natur gar nicht, oder nicht gehörig abgeſondert wäre, da es doch eigentlich eine kleine abgeſchloſſene Welt, ein in ſich vollendetes Ganzes ſeyn ſollte.

Gegen die idealiſche Würde und Hoheit der Kunſt wird verſtoßen, wenn der Künſtler ſein Werkzeug ver-

göttert, und die Darstellung, welche nur Mittel seyn sollte, an die Stelle des unendlichen höhern Ziels unterschiebt, und als eitler Virtuose, nur nach der höchsten Geschicklichkeit strebt, um durch das Wunderbare derselben in Erstaunen zu setzen; durch Künsteley also, welche dann die Stelle der wahren Kunst einnimmt.

Gegen die objektive Wahrheit der Kunst wird gefehlt, wenn sich bey dem Geschäft allgemeingültiger Darstellung, die Eigenthümlichkeit ins Spiel mischt, sich leise einschleicht, oder offenbar empört; durch eine blos subjektive Auffassung der Darstellungsweise.

Dieser allgemeine Umriß der reinen Arten aller denkbaren Darstellungsfehler enthält die ersten Grundlinien einer Theorie des Incorrecten, welche mit dem Begriff des Häßlichen zusammen genommen, den vollständigen Codex aller Kunstvergehen ausmacht, den wir bey dem folgenden Entwurf einer Vertheidigung der helleniſchen Poesie zum Grunde legen wollen.

Die Poesie der Alten bedarf eigentlich keiner rhetorischen Lobpreisungen; der Kunstgriff, ihre wirklichen Fehler zu beschönigen oder zu läugnen, würde ihrer ganz unwürdig seyn. Sie verlangt strenge Gerechtigkeit; denn auch der harte Tadel wird ihrer Würde weniger nachtheilig seyn, als blinde Vorliebe oder eine schlaffe Nachsicht der Beurtheilung, aus innerer Gleichgültigkeit gegen die hohe Würde des Schönen.

Jeder Verständige wird die Unvollkommenheit der ältesten, die Unächtheit der spätesten griechischen Dichtungsarten; die kindliche Sinnlichkeit des epischen Zeitalters, die üppige Ausschweifung gegen das Ende des lyrischen

und besonders in der dritten Stufe des dramatischen Zeitalters, die nicht selten bittre und gräßliche Härte der ältern Tragödie willig eingestehen. Auf die Schwelgerey, die das sinnlich Angenehme, welches nur Anregung und Element des geistigen Genusses seyn sollte, zum letzten Zweck erhob, folgte bald kraftlose Gährung, dann eine scheinbar beruhigte und geordnete Mattigkeit, und endlich im Zeitalter der Künsteley und gelehrter Nachahmung, die schwerfällige Trockenheit einer todten und aus einzelnen Stücken zusammengeflickten Masse und bloßen Mosaik.

Die durchgängige Richtung der gesammten strebenden Kraft ging zwar auf das Schöne, von dem Augenblick an, als die Darstellung von der rohen Äußerung eines Bedürfnisses sich zum freyen Spiel erhob. Aber die natürliche Entwicklung konnte keine nothwendigen Stufen der Bildung überspringen, und nur allmählig fortschreiten. Auch das war natürlich, ja nothwendig, daß die hellenische Poesie von dem höchsten Gipfel der Vollendung in die tiefste Entartung versank. Der Trieb nähmlich, welcher die griechische Bildung lenkte, ist ein mächtiger Beweger, aber ein blinder Führer. Man setze eine Mannichfaltigkeit blinder bewegender Kräfte in freye Gemeinschaft, ohne sie durch ein vollkommnes Gesetz zu vereinigen; sie werden sich endlich selbst zerstören. So auch die freye Bildung; denn hier ist in die Gesetzgebung selbst etwas Fremdartiges aufgenommen, weil der zusammengesetzte Trieb eine Mischung der Menschheit oder des reinen geistigen Daseyns und der Thierheit, oder der widerstrebenden Verneinung ist. Da die Sinnlichkeit eher zum Daseyn gelangt, und die Entwicklung des Geistigen selbst erst

veranlaßt, so hat sie in den frühern Stufen der Bildung das Uebergewicht. Sie behielt dieses in Griechenland auch bey der größern Masse der ganz ungebildeten Bürger oder Bürgerinnen selbst der gebildeten Volksstämme, und bey den rohgebliebenen Völkerschaften. Zwar auch eine Masse, aber nur die kleinere herrschende in der größern beherrschten, wurde mündig und selbstständig. Jene größere Masse äußerte beständig eine starke anziehende Kraft, die bessere zu sich herabzuziehn, welche durch den ansteckenden Einfluß untermischter Sklaven und umgebender Barbaren noch ungemein verstärkt ward. Ohne äußre Gewalt, und sich selbst überlassen, kann die strebende Kraft nie stillstehen. Wenn sie daher in ihrer allmähligen Entwicklung das Zeitalter einer gleichmäßigen, an Kraft beschränkten, aber im Umfang vollständigen und gesetzmäßigen Befriedigung erreicht, so wird sie nothwendig größeren Gehalt selbst auf Unkosten der Uebereinstimmung begehren. Die Bildung wird rettungslos in sich selbst versinken, und der Gipfel der höchsten Vollendung wird ganz dicht an entschiedene Entartung gränzen. Die lenkende Kunst eines durch vielfache Erfahrung gereiften Verstandes allein hätte dem Gange der Bildung eine glücklichere Richtung geben können. Der Mangel eines weisen lenkenden Princips, um das höchste Schöne fest zu fassen und unwandelbar zu erhalten, und der Bildung eine stete Fortschreitung zum Bessern zu sichern, ist aber nicht das Vergehen eines einzelnen Zeitalters. Wenn also über das, was nothwendig, und eigentlich Schuld der Menschheit selbst ist, und unvermeidlich in dem Gange und in den Schranken ihrer Entwicklung liegt, ein Tadel Statt finden kann; so trifft

er allerdings auch die gesammte Masse und das Ganze der griechischen Bildung.

Aber dieses allmählige Entstehen, und dieses Versinken in sich selbst, der ganzen griechischen und alten Bildung, wie der alten Poesie, steht gar nicht im Widerspruch mit der Behauptung, daß die griechische Dichtkunst die gesuchte Anschauung sey, durch welche eine allgemeingültige Philosophie der Kunst, sowohl für die Ausübung als für die Theorie, erst anwendbar und ins Leben eingreifend werden könnte. Denn eine vollständige Naturgeschichte der Kunst und des Schönen umfaßt im vollendeten Kreislaufe der allmähligen Entwicklung, auch die Unvollkommenheit der frühern, und die Entartung der spätern Stufen, in deren steten und nothwendigen Kette kein Glied übersprungen werden kann. Der Charakter der Masse und des Ganzen ist dennoch idealisch allgemein, und auch diejenigen Werke, deren Styl tadelhaft ist, sind durch die einfache Ächtheit und Gediegenheit der Anlage und der Gränzen, durch die kühne Bestimmtheit der reinen Umrisse, und die kräftige Vollendung der bildenden Natur, einzige, für alle Zeitalter gültige, und gesetzgebende Anschauungen. Die kindliche Sinnlichkeit der frühern griechischen Dichter hat immer noch mehr schönes Ebenmaß, als die künstlichste Verfeinerung mancher mißbildeten Modernen und selbst die griechische Künsteley ist noch classisch in der Sprache und Form des Ausdrucks.

Es gibt eine gewisse Art der Ungenügsamkeit, welche ein sicheres Kennzeichen der Mißbildung ist. So diejenigen, welche nicht zufrieden damit, daß die griechische Poesie schön sey, ihr einen ganz fremdartigen Maßstab

der Würdigung aufdringen, in ihren verworrnen Forderungen alles Objective und Subjective durch einander mischen, und eigentlich nur verlangen, daß sie interessanter seyn sollte. Allerdings könnte auch das, was schon das höchste Interesse hat, immer noch interessanter gedacht werden, und die griechische Poesie macht von diesem allgemeinen Naturgesetz keine Ausnahme. Alle Größen sind unendlicher Fortschreitung und Vermehrung fähig, und es wäre wunderbar, wenn unsere Poesie durch die Fortschritte aller vorigen Zeitalter bereichert, an Gehalt die griechische nicht überträfe.

Unstreitig ist das Verhältniß des männlichen und des weiblichen Geschlechts im Ganzen genommen, bey den Neuern glücklicher, die weibliche Erziehung um etwas besser, wie bey den Griechen. Die Liebe war bey den Neuern lange Zeit, zum Theil ist sie noch jetzt der einzige Ausweg für jeden freyeren Schwung des höheren Gefühls, der im Alterthum der Tugend und dem Vaterlande geweiht war. Auch die moderne Dichtkunst verdankt dieser günstigen Veranlassung sehr viel. Freylich aber wurde nur zu oft ein leeres Spiel der Fantasie oder ein erkünstelter Schwulst unnatürlicher Empfindsamkeit dem ächten Gefühle untergeschoben, und durch häßliche falsche Schaam die Einfalt der Natur entweiht. Gewiß ist die Mystik der Sinnlichkeit und die ordentlich scholastische Grübeley in der Metaphysik der Liebe vieler modernen Dichter von wahrer sittlicher Anmuth und Schönheit sehr weit entfernt. Die krampfhaften Erschütterungen des Kranken machen mehr Geräusch, als das ruhige aber starke Leben des Gesunden. Die innige Gluth des treuen Pro-

pertius vereinigt wahre Kraft und Zartheit, und läßt viel Gutes vom Kallimachus und Philetas ahnden. Und doch war in seinem Zeitalter an vollkommne lyrische Schönheit schon gar nicht mehr zu denken. Es sind aber Spuren genug vorhanden, um sehr bestimmt vermuthen zu können, was, und wie viel wir an den Gesängen der Sappho, des Mimnermus und einiger andrer erotischen Dichter aus der Blüthezeit der lyrischen Kunst verlohren haben. Die sanfte Wärme, die gesellige Anmuth und Feinheit, die Milde der Gefühle und menschlichen Gesinnung, welche in den erotischen Darstellungen der neuen attischen Komödie athmete, lebt noch in vielen Dramen des Plautus und Terentius. Was hingegen die Tragödie betrifft, so hatten die Griechen vielleicht Recht, den Euripides wegen seiner Neigung zur Darstellung erotischer Leidenschaften zu tadeln. Was augenblickliche Ergießung des überschäumenden Gefühls, oder ruhiger Genuß voller Glückseligkeit seyn sollte, kann nur durch häßliche, unsittliche oder widernatürliche Zusätze zu einer tragischen Leidenschaft aus einander gereckt werden. Auch in vielen der vortrefflichsten neuern Trauerspiele nimmt die Liebe nur eine untergeordnete Stelle ein.

Sollte aber auch wirklich die helleniſche Poesie durch eine Eigenthümlichkeit ihrer sonst so einzig günstigen Lage hier etwas zurückgeblieben seyn; so wäre dieses für das Ganze in dem großen Gebiete der darstellenden Kunst noch kein unverzeihliches Verbrechen. Ueberhaupt verräth es einen kleinlichen Blick, nur am Zufälligen zu kleben, und das große Wesentliche nicht wahrzunehmen. Es braucht der Künstler auch keineswegs allen alles zu seyn.

Wenn er nur den nothwendigen Gesetzen der Schönheit und den objektiven Wahrheitsgränzen der Kunst gehorcht, so bleibt ihm übrigens die unbeschränkte Freyheit, so eigenthümlich zu seyn, als er nur immer will. Durch ein seltsames Mißverständniß verwechselt man sehr oft die Allgemeinheit in der Kunst mit der unbedingt geforderten Allgemeingültigkeit. Die größte Allgemeinheit eines Kunstwerks würde nur durch vollendete Flachheit möglich seyn. Das Einzelne ist in der idealischen Darstellung das unentbehrliche Element und der nothwendige Träger des Allgemeinen. Wird alle eigenthümliche Kraft verwischt, so verliehrt selbst das Allgemeine seine Wirksamkeit. Die schöne Kunst ist wie eine Sprache göttlicher Begeisterung, welche nach Verschiedenheit der Kunstarten, der Werkzeuge und der Stoffe sich in eben so viele abgesonderte Mundarten theilt. Wenn der Künstler nur seiner hohen Sendung würdig, wenn er nur göttlich redet; so bleibt ihm die Wahl der Mundart, in der er reden will, völlig frey. Es würde nicht nur unrechtmäßig, sondern auch sehr gefährlich seyn, ihn hierin beschränken zu wollen; denn die Sprache ist ein unendlich unauflösliches Gewebe der allerfeinsten Beziehungen. Sie muß sogar, so scheint es, ihre Eigenheiten haben, um bedeutend und vortrefflich zu seyn; wenigstens hat man noch keine allgemeine Allerweltssprache, die allen alles wäre, erfinden können. Auch darf der Künstler reden, mit wem er gut findet; mit seinem ganzen Volke, oder mit diesem und jenem, mit aller Welt, oder mit sich allein. Nur muß und soll er, in den menschlichen Individuen, welche sein Publikum sind,

ſich an die höhere Menſchheit und nicht an die Thierheit wenden.

Auch der modernen Dichtkunſt würde ihre charakteriſtiſche Tiefe unbenommen bleiben, wenn ſie nur das griechiſche Geheimniß entdeckt hätte, im Eigenthümlichen objektiv zu ſeyn. Statt deſſen will ſie ihre auf bloßer Willkühr oder Gewohnheit beruhenden Eigenheiten zum Naturgeſetz der Menſchheit erheben. Nicht zufrieden damit, ſelbſt durch ſo viele künſtleriſche, ſittliche und geſellſchaftliche Vorurtheile gebunden zu ſeyn, will ſie auch ihre griechiſche Schweſter in ähnliche Feſſeln ſchlagen.

Wenn die willkührlichen Regeln des modernen Anſtandes gültige Geſetze der ſchönen Kunſt ſind, ſo iſt die griechiſche Poeſie nicht zu retten, und wenn man conſequent ſeyn will, muß man mit ihr verfahren, wie einſt ſo manche Gebilde der Antike, in einem falſchen frommen Eifer über die unverſchleyerte Nacktheit dieſer Erſcheinungen, ſind zerſchlagen worden; welche Zerſtörung gebildeter Kunſtgegenſtände eine beſſer unterrichtete, und beſſer verſtändigte chriſtliche Nachwelt keineswegs gebilligt und in der gleichen Art weiter fortgeſetzt hat. Die nach der wechſelnden Mode beſtimmte beſondre Form des geſellſchaftlichen Anſtandes, hat der Poeſie nicht das Geſetz vorzuſchreiben; ſie ſteht gar nicht unter ihrer Gerichtsbarkeit. Die unverhohlne Nacktheit im Ausdruck der Sprache, im Leben und in der Kunſt der Griechen und Römer, iſt nicht rohe thieriſche Plumpheit, ſondern die naive Unbefangenheit einer frey gebildeten Natur, und die dreiſte Offenheit republikaniſcher Sitten. Das Gefühl ächter Schaam aber war den Griechen keineswegs fremd; der

Quell der ächten Schaam ist die sittliche Scheu, und Bescheidenheit des Herzens. Falsche Schaam hingegen entspringt aus thierischer Furcht, oder aus erkünsteltem Vorurtheil. Sie giebt sich durch Stolz und Neid zu erkennen; ihr verstecktes und heuchlerisches Wesen verräth ein tiefes Bewußtseyn von innerm Schmutz. Ihre unächte Ziererey ist die häßliche Schminke lasterhafter Sklaven, der weibische Putz entnervter Barbaren; und es ist schon oft bemerkt worden, daß dieses falsche Zartgefühl einer erkünstelten und grüblerisch spitzfindigen, Schicklichkeit um so leichter Verdacht schöpft, oder verletzt, und bis zum Unnatürlichen gesteigert wird; je tiefer das Verderben in den Sitten und selbst in der Fantasie eingewurzelt ist und alles angefressen hat.

Wichtiger erscheinen allerdings die Vergehungen und die Einwürfe wider die Sittlichkeit selbst, in der griechischen Poesie. Wer wollte wohl das beschönigen oder für gleichgültig halten, was ein rein gestimmtes Gemüth wirklich verletzen muß? Nur darf, wer hier miturtheilen will, nicht von solcher stoischen Strenge der Laune seyn, daß er etwa an dem kindlich fröhlichem Muthwillen, mit welchem die sagenhaften Schelmstücke des neugebohrnen Gottes in dem komischen Hymnus auf den Merkur dargestellt werden, ein Aergerniß nähme! Offenbar enthält die Anklage einzelne wahre Züge, nur der eigentliche Gesichtspunkt, der wahre Zusammenhang, auf den doch alles ankommt, scheint verfehlt zu seyn. Man unterscheide vor allen Dingen die wesentliche und zufällige Sittlichkeit und Unsittlichkeit eines Kunstwerks. Wesentlich unsittlich in der Kunst, ist nur das wirklich Schlechte,

welches erscheint, und dessen Eindruck jedes sittlich gute Gefühl nothwendig beleidigen muß. Die Erscheinung des Schlechten ist häßlich, und die wesentliche künstlerische Sittlichkeit ist daher ein nothwendiger Bestandtheil der vollkommenen Schönheit; Sittlichkeit überhaupt, ist das Uebergewicht der reinen Menschheit über die Thierheit im Begehrungsvermögen. Die Sinnlichkeit der frühern, und die Ausschweifung der spätern helleniſchen Poesie sind nach diesem Grundsatz nicht nur sittliche, sondern auch künstlerische Mängel und Vergehen. Es ist aber wahrhaft merkwürdig, wie tief das Attische Volk sein eignes Versinken fühlte, mit welcher Heftigkeit die Athener einzelne üppige Dichter, einen Euripides, einen Kinesias, deshalb beschuldigten und haßten, als seyen sie Schuld an dem allgemeinen Verderben; da diese Dichter doch nur die herrschenden Volkswünsche erriethen, oder dem starken reißenden Strome der ganzen Masse folgten.

Es giebt griechische Fehler, vor denen die modernen Dichter ziemlich sicher sind. Eine zahme Kraft durch den gewaltsamsten Zwang in guter Zucht und Ordnung halten, ist eben kein großes Riesenwerk der Anstrengung. Wo aber die Neigungen nicht in den Schranken der gesetzlichen Ordnung sich frey entfalten dürfen, da kann es eigentlich weder gute noch schlechte Sitten, in dem Sinne des schönen Alterthums, geben. Wem der muthwillige Frevel des Aristophanes bloß Unwillen erregt, der verräth nicht allein die Beschränktheit seines Verstandes, sondern auch die Unvollständigkeit seiner sittlichen Anlage und Bildung. Denn die gesetzlose Ausschweifung dieses Dichters ist nicht bloß durch eine schwelgerische Fülle des

üppigsten Lebens verführerisch reizend, sondern auch durch einen Ueberfluß von sprudelndem Witz, überschäumenden Geist, und wahrer sittlicher Kraft in freyester Regsamkeit, hinreißend schön und erhaben. Zügellos in seiner Sprache und in seinen Schilderungen, ist er selbst der Gesinnung nach, überall ein Vertheidiger und Lobredner der ehrbaren alten Sitten und altväterlichen Gebräuche; und die verwegne Kühnheit, mit welcher er schändliche Demagogen und Volksverführer, im Angesichte dieses nämlichen Volkes angreift, muß ihm als hohe republikanische Bürgertugend angerechnet werden.

Zufällig künstlerisch unsittlich ist nun hingegen dasjenige, dessen Schlechtigkeit nicht erscheint, was aber seiner Natur nach, unter gewissen subjektiven Bedingungen einer aufgereitzten Fantasie oder besondern körperlichen Stimmung, und solchen Ideenverbindung, Veranlassung und Anreitz zu einer bestimmten unsittlichen Denkart oder Handlung werden kann. Welches noch so Vortreffliche und Vollkommne aber könnte nicht durch zufällige Umstände verderblich werden? Nur dem, was ganz kraftlos und nichtig ist, ertheilen wir das zweydeutige Lob einer völliger Unschädlichkeit. Uebrigens ist das Kunstwerk als solches eigentlich gar nicht mehr vorhanden, wenn sein organischer Zusammenklang zerstört ist, oder nicht wahrgenommen wird, und die Wirkung des aufgelösten Stoffs geht den Künstler nichts mehr an. Auch sind wir nicht berechtigt, wissenschaftliche Wahrheit von dem Dichter zu erwarten. Der Tragiker kann es oft nicht vermeiden, Verbrechen scheinbar zu beschönigen, indem er die handelnden Personen nach ihrer Leidenschaft und ihrem Charak-

ter reden läßt. Er bedarf starker Leidenschaften und schrecklicher Begebenheiten; nur soll er schlechthin die Sitten seiner Handelnden so erhaben und schön darstellen, als das Gesetz des Ganzen es nur immer erlauben will. Wer aber durch das Beyspiel eines Orestes, einer Phädra, zu Verbrechen verleitet wird, der hat wahrlich sich selbst allein so gut die Schuld beyzumessen, als wer sich eine üppige Buhlerin, einen geistreichen Betrüger, einen witzigen Schmarotzer der neuern Komödie zum Vorbilde nehmen wollte! Ja, der Dichter selbst kann eine unsittliche Denkart und Absicht haben, und sein Werk dennoch nicht unsittlich seyn; wenn es nämlich im Uebrigen wahrhaft künstlerisch gedacht und abgefaßt ist, und wir uns nur an die Kunst darin halten, ohne jenes Unsittliche weiter zu beachten.

Unstreitig hat die Leidenschaftlichkeit der entarteten Tragödie, der Leichtsinn der Komödie, die Ueppigkeit der spätern Lyrik, den Fall der griechischen Sitten beschleunigt. Durch die bloße Rückwirkung der darstellenden Kunst wurde die ohnehin schon entschiedene sittliche Entartung der Masse dennoch verstärkt, und sank mit verdoppelter Geschwindigkeit. Dieß gehört aber nur für die Gerichtsbarkeit der historischen Würdigung, welche das vollständige Ganze der gesammten menschlichen, sittlich bürgerlichen, wissenschaftlich intellektuellen, und poetisch künstlerischen Bildung umfaßt. Die Kunstbeurtheilung allein hingegen nimmt die Bildung des Schönen und der Kunst für sich und einzeln aus ihrem ganzen Weltzusammenhange heraus, und in diesem Reiche der Schönheit und der Darstellung gelten nur die Kunstgesetze. Jene,

alle Elemente der Menschheit umfassende historische Beurtheilung ist der höchste aller Gesichtspunkte; die untergeordneten Gesichtspunkte der im engern Sinn bloß moralischen, dann der künstlerischen und intellektuellen Beurtheilung sind unter sich gleich. Die Schönheit ist ein eben so ursprünglicher und wesentlicher Bestandtheil der menschlichen Bestimmung als die Sittlichkeit; das Gute, wie das Schöne, beyde sind in dem Wahren gegründet, und es ist nur ein Irrthum und eine Täuschung, wenn man die einzelnen Glieder und Elemente aus diesem Dreyklange des Göttlichen, welche nur in der Verwickelung und Absonderung des einzelnen Daseyns, getrennt und streitend erscheinen können, auch im Ganzen und dem innern Wesen selbst, glaubt von einander reißen und eines unter das andre herabsetzen zu können. Alle diese Bestandtheile sollen unter sich im Verhältnisse der Gesetzesgleichheit stehn, und die schöne Kunst hat ein unveräußerliches Recht auf gesetzliche Selbstständigkeit. Diesem Grundgesetze muß auch die herrschende Kraft, welche das Ganze der menschlichen Bildung lenkt und ordnet, getreu bleiben; sonst vernichtet sie selbst den Grund, worauf sich das Recht ihrer Herrschaft allein stützt. Es ist die Bestimmung des Bildungsvermögens, die einzelnen Kräfte des ganzen Gemüths, und die Individuen der ganzen Gattung zur Einheit zu ordnen. Die Bildungskunst darf zu diesem Zwecke die Freyheit der Einzelnen beschränken, ohne jedoch jenes Grundgesetz zu verletzen; aber nur unter der Bedingung, daß sie die fortschreitende Entwicklung nicht hemmt, und eine künftige vollendete

Freyheit nicht unmöglich macht. Sie muß gleichsam streben, sich selbst überflüssig zu machen.

Wie sehr man die Gränzen der freyen Dichterwelt zu verkennen pflege, können auch die anmaßlichen Forderungen nach dem Begriffe und Grundsatze einer seynsollenden correcten Richtigkeit bestätigen. Wenn der beurtheilende Kunst-Anatom die schöne Harmonie und den organischen Zusammenhang eines Kunstwerks erst zerstört, in eine elementarische Masse auflöst und mit dieser dann wie ein experimentirender Naturforscher mancherley Versuche anstellt, aus denen er stolz entscheidende Resultate zieht; so täuscht er sich selbst auf eine sehr handgreifliche Weise, denn das Kunstwerk als solches ist eigentlich gar nicht mehr vorhanden. Es giebt kein Gedicht, aus welchem man auf diese Art nicht innre Widersprüche herausrechnen könnte; aber innre Widersprüche, welche nicht erscheinen, schaden der künstlerischen Wahrheit nicht; sie sind poetisch gar nicht vorhanden Aeltere französische und engländische Kunstforscher vorzüglich haben ihren Scharfsinn an solche verkehrte Spitzfindigkeiten häufig verschwendet, und ich weiß nicht, ob sich nicht auch bey Lessing noch hier und da Erinnerungen an jene Manier grübleriſcher Kunsturtheile nach einem ganz unanwendbaren Begriff von correcter Vollkommenheit finden sollten. Ueberhaupt muß man wohl, bey aller Achtung vor der Theorie, gestehen, daß man in der Ausübung mit dem Gefühl des Kunst-Schicklichen weiter kommt, als mit der Theorie desselben. Die billige Vermuthung, daß die Griechen andern Völkern an jenem Gefühl, so weit es die Kunst des Schönen und den Ausdruck und Styl der Rede

angeht, wohl gleich kommen, wo nicht gar etwas überlegen gewesen seyn möchten, muß uns im Tadeln wenigstens sehr vorsichtig machen.

Eben so Unrecht hat die Kunstpartheyen von der correcten Seite, wenn sie nach ihrem Princip von Kunst und Darstellung, ohne Rücksicht auf die eigentliche Schönheit, nur eine vollendete Künstlichkeit und im Grunde unmögliche d. h. ganz unkünstlerisch erdachte Kunstvollkommenheit fordern; oder wenn sie beschränkte, aber nicht unnatürlich gemischte, sondern ursprünglich ächte, und in ihrer beschränkten Richtung vollendete Dichtungsarten schlechthin tadeln. Die Kunst ist nur das Mittel und Werkzeug der Schönheit, und jede natürliche Dichtart, in welcher dieser Zweck, wenn gleich nur unter gewissen Schranken, erreicht werden kann, ist an ihrer Stelle zweckmäßig. In der Stufe der Kunstwürde, so wie an Tiefe, Hoheit und dem Umfang in der Wirkungsweise und dem gegebnen Spielraum, findet freylich unter den ächten Dichtarten ein sehr großer Unterschied Statt; aber nur die widernatürlichen Mischungen, und die unreifen Arten, wenn sie aus der Schwäche des Künstlers entspringen, und nicht in dem nothwendigen Stufengange der Bildung gegründet sind, verdienen unbedingten Tadel.

Ein merkwürdiges Beyspiel, wie sehr man gegen die unmerklichen aber mächtigen Einflüsse der subjectiven Denkart und gewohnten Ansicht auf Kunsturtheile auf der Hut seyn müsse, geben auch die gewöhnlichen Einwürfe gegen die Dichtersprüche und vorzüglich gegen die Behandlung des Schicksals in dem attischen Trauerspiele. Die wissenschaftliche Bildung der Griechen war im Ganzen noch weit

hinter der unsrigen zurück, und der dramatische Dichter mußte mit Schonung und nur sparsam philosophiren, um dem Volkssinne angemessen und verständlich zu bleiben. Daher sind die philosophischen Sprüche des tragischen Chors sehr oft unbestimmt und verworren im Ausdruck, wenn man die Sprache, die ganz dichterisch ist, wissenschaftlich nehmen und beurtheilen wollte; sie sind fast immer allbekannt und nicht selten sogar grundfalsch. Gewiß ließen sich auch durch ein ähnliches Verfahren zerstörender Analyse, wie ich es schon oben beschrieben habe, aus manchen von ihnen sittliche Grundirrthümer folgern, welche wenn sie consequent durchgeführt würden, mit der reinsten Sittlichkeit nicht verträglich seyn würden. Wir müssen es hier noch einmal in Erinnerung bringen, daß alles, was nicht erscheint, jenseits des Kunsthorizontes gelegen sey. Auf die Reichhaltigkeit, Richtigkeit und vollendete Bestimmtheit des Gedankens kommt in der Dichtkunst eigentlich gar nichts an. Der philosophische Werth oder Unwerth eines solchen ist von dem Grade der intellektuellen Bildung des empfangenden Subjekts abhängig, und also vorübergehend und verschieden nach Zeit und Ort, und vornämlich nach der jedesmal gegebnen Stufe der geschichtlichen Bildung. Nur die Gesinnung muß an sich so erhaben und schön seyn, als die Bedingungen der künstlerischen Wahrheit es erlauben, und muß auch an ihrer Stelle vollkommen zweckmäßig erscheinen. Die Rückkehr in sich selbst muß durch ein vorhergegangenes Herausgehen aus sich selbst veranlaßt werden; die Betrachtung muß in dem Gange der Handlung wohl begründet seyn, und soll, so weit es die Wahrheit der Darstellung und der eigenthümliche Cha-

rakter und Gefühlszuſtand des Redenden es erlaubt, immer dahin ſtreben, den Streit der Menſchheit und des Schickſals eher zu ſchlichten, als die ſchmerzliche Kluft noch weiter von einander zu reißen; um ſo in würdevoller Kraft das Gleichgewicht des Ganzen zu tragen. Daß das ſchöne Gefühl ſeine Ahndungen über göttliche Dinge in einer gegebnen Bilderſprache äußert, das kann in der Wiſſenſchaft vielleicht großes Unheil anſtiften, der darſtellenden Kunſt aber dürfte es eher günſtig als nachtheilig ſeyn.

Die Behandlung des Schickſals in den Tragödien des Aeſchylus läßt noch eine größere Eintracht zu wünſchen übrig. Im Sophokles aber iſt die Befriedigung immer ſo vollkommen, als es nur ſeyn kann, ohne die dichteriſche Wahrheit, oder die innre Möglichkeit des Kunſtwerks im Zuſammenhange des Ganzen zu vernichten. Iſt der endliche Beſchluß des Ganzen auch kein glänzender Sieg der Menſchheit, ſo iſt es doch wenigſtens ein ehrenvoller Rückzug. Aber freylich miſcht er nichts in ſeine Darſtellung, was gar nicht dargeſtellt werden, und alſo nicht erſcheinen kann. Nicht durch die geglaubte Gottheit und ihr unbegreifliches Geſetz jenſeits des ewigen Vorhanges, den kein Sterblicher durchſchauen kann; ſondern durch die ſichtbare Göttlichkeit des Menſchen ſucht er jeden Mißlaut aufzulöſen, und eine vollſtändige Befriedigung zu gewähren. Das Reich Gottes iſt nicht von dieſer Welt, und das gilt auch in Beziehung auf die Kunſt des Schönen, welche eben in dieſer unſrer, aus dem Geiſtigen und Sinnlichen gemiſchten, Welt daheim iſt; jenes Reich des Unſichtbaren liegt jenſeits des Kunſthorizontes, und würde in dieſer Welt der Dichtung und des

Scheins nur als ein leerer Schatten ohne Geist und Kraft auftreten. In der That, der Dichter, welcher es wagt, durch ein Uebermaaß von übel und überflüßig angebrachter Charakter- Schlechtigkeit oder durch ein allzu empörendes Mißverhältniß des äußern Glücks und der innern Güte unsern Unwillen zu erregen, und sich dann durch die dürftige Befriedigung, welche der Anblick bestrafter Bosheit gewährt, oder gar durch eine Anweisung auf jene Welt und die ewige Ausgleichung aller Dinge im Himmel und in der Hölle, aus dem Handel zu ziehen glaubt, verräth ein sehr geringes Maaß von künstlerischer Weisheit. Auch der neuere katholische Dichter soll die eigenthümlich christliche Schönheit seiner Poesie, nicht in den Gegenständen suchen, oder in der äußerlichen Umgebung und geschichtlichen Beziehung, und noch weniger in einzelnen Glaubenssätzen und aus der göttlichen Quelle entlehnten Wahrheiten, um durch diese etwa zu lösen und auszufüllen, was in seiner Dichtung selbst lückenhaft geblieben; sondern nur in der innern Verklärung einer mehr geistigen und ganz göttlichen Schönheit, wovon die Idee vielleicht auch an einem, geschichtlich genommen, nicht christlichen Stoff, anschaulich gemacht werden kann. Um so mehr mußte der antike Dichter die sittliche Ausgleichung und Harmonie für das Gemüth, in seinen Gebilden nur aus der innern sittlichen Kraft und Gesinnung und aus der Erhabenheit des Charakters entnehmen; nicht aber das Räthsel der Welt und der menschlichen Schicksale durch einen Schlag von oben lösen und entscheiden; da ihm ohnehin statt des klaren Glaubens und höhern Wissens nur eine Fülle schöner Ahndung in seiner Götterwelt ge-

geben war. Und eine ſolche Ahndung des Glaubens im Gefühle findet ſich auch als höchſte Seelenblüthe der wahren Poeſie in den vollkommenſten Dichtern des Alterthums, beſonders im Pindaros und Sophokles. Außer dem aber ſoll man auch von den heidniſchen Dichtern keine chriſtliche Vollkommenheit und Schönheit der Geſinnung erwarten oder fordern. Sie geben und zeigen uns das vollkommene Naturgefühl in ſeiner vollſtändigen Kraftentfaltung und Lebensfülle; auf eine Weiſe, welche bey der Beſſern auch der ſittlichen Ordnung und Einheit angemeſſen iſt, überall aber unter jener weſentlichen Form den Schönen, für welche die Kunſt der Griechen das hohe Urbild geworden iſt und immer bleiben wird.

Fünftes Kapitel.

Von den Fehlern und Irrthümern in der Nachbildung der antiken Dichtkunst, und von den Schwierigkeiten, welche dem modernen Dichter dabey überhaupt im Wege stehen. Beschluß des Ganzen; von der Wiedergeburth der neuern Poesie, besonders für Deutschland.

Nachdem wir nun, was dem modernen Kunsturtheil an der Poesie der Griechen in moralischer Hinsicht mangelhaft oder anstößig erscheint, erwogen, geprüft und beantwortet oder vermittelnd erklärt haben; so bleibt noch übrig, daß wir auch die Schwierigkeiten, welche der geforderten Aneignung und Nachbildung der antiken Dichtkunst im Wege stehen, und die Einwürfe, welche man dagegen zu machen pflegt, näher betrachten und einzeln zu lösen suchen.

„Es ist wahr, könnte man denken, eine schon zur Gewohnheit gewordne und als Glaubenssatz angenommene Kunstüberlieferung der Kritik, sagt es, und wiederholt uns noch immer, die Nachahmung der Griechen sey das einzige Mittel, um uns eine ächte schöne Dichtkunst wieder herzustellen. Eine lange Erfahrung hat aber diese Neigung und diesen kritischen Gewohnheitsglauben der Kunstgelehrten durch die vielfältigsten, sämmtlich mißglückten Versuche widerlegt. Man durchlaufe nur in irgend einer Bibliothek, denn da ist ihre eigentliche Hei-

math, die große Zahl der künstlichen Nachahmungen, die nach jenen Vorbildern verfertiget sind. Sie alle sind früher oder später eines kläglichen Todes gestorben; Schattenwesen ohne Bestandheit und eigne Kraft: Grade diejenigen modernen Gedichte, welche mit dem griechischen Styl in dem schneidendsten Widerspruch und Gegensatz stehen, leben und wirken bey allen ihren regellosen Fehlern immerfort in jugendlicher Kraft, weil sie voll sind von genialischem Leben und origineller Erfindung."

Die Schuld liegt aber nicht an der griechischen Poesie, sondern an der durchaus falschen Art und Weise der Nachahmung, welche nothwendig ganz ungenügend und verkehrt ausfallen muß, so lange eine einseitige Nationalansicht herrschend ist, so lange man überhaupt, für das Ganze und im Wesentlichen, nur nach dem Interessanten in der darstellenden Kunst strebt. Nur derjenige kann die griechische Poesie nachbilden, der sie ganz kennt. Nur der bildet sie wirklich nach, der sich die objective Hoheit und strenge Kunstform aus der ganzen Masse, den schönen Geist der einzelnen Dichter, und den vollkommnen Styl des blühenden Zeitalters aneignet.

Die Trennung des hohen Objektiven und des natürlich Reizenden und Lokalen in der griechischen Poesie ist unendlich schwer. Beydes ist nicht in für sich bestehende Stücke und Theile gesondert, sondern durchgängig in einander verschmolzen. Bis in die feinsten Zweige des vielästigen Baums verbreitet sich das Objektive; allenthalben aber ist demselben etwas eigenthümlich Lokales als Element und Träger oder Umgebung beygemischt. Bis jetzt hat man nur zu oft das eigenthümlich Besondre der

griechiſchen Kunſtformen und Kunſtmittel nachgemacht. Man hat die Alten im Grunde ganz modern genommen, indem man das Princip des Intereſſanten auf ihre Poeſie übertrug; indem man der griechiſchen Kunſttheorie, oder einzelnen Lieblingsdichtern die Autorität beylegte, welche nur dem weſentlichen Geiſt der ganzen Maſſe zukommt, oder wohl eine noch größere Autorität, als überhaupt für irgend ein auch noch ſo claſſiſches Urbild mit den Rechten des genialiſchen Urkünſtlers, mit denen des kunſtſinnigen Publikums und der ſelbſtſtändig forſchenden, und wiſſenſchaftlich geſetzgebenden Theorie beſtehen kann.

Das ältere didaktiſche Gedicht der Griechen, ſo wie die zahlreichen Theogonieen, die Werke der Phyſiologen und Gnomiker zu dieſer Gattung gehören, findet als gemeinſames Mittelweſen zwiſchen ſagenhafter Ueberlieferung und ſinnbildlicher Grundlehre, nur im mythiſchen Zeitalter der Poeſie ſeine eigentliche Stelle. Denn da hat ſich die Philoſophie von der ſinnbildlichen Sage, aus der ſie entſprang, noch nicht völlig losgewickelt und beſtimmt geſchieden; da iſt der Rhythmus der natürliche Träger der Ueberlieferung, und alte Dichterſprache, vor der Bildung der Proſa, das allgemeine Element jeder höhern geiſtigen Mittheilung. Mit dieſem vorübergehenden Verhältniß fällt aber auch die Natürlichkeit und Rechtmäßigkeit dieſer Form weg, und für das ſpätere didaktiſche Gedicht der Griechen im gelehrten Zeitalter der Kunſt blieb nur das ganz ungültige Princip übrig: die gelehrte Künſtlichkeit des eitlen Dichtkünſtlers in ſchwierigem Stoff abſichtlich ſehn zu laſſen. Es wird damit nicht die Möglichkeit eines eigentlichen ſchönen didaktiſchen Gedichts in gutem

Styl, oder der idealiſchen Darſtellung eines ſchönen didaktiſchen Stoffs in eigentlich künſtleriſcher Abſicht geläugnet, und es iſt hier nicht der Ort auszumachen, ob einige Platoniſche Geſpräche dichteriſche Philoſopheme oder philoſophiſche Dichtungswerke ſind. Unter den eigentlich ſogenannten didaktiſchen Gedichten der Griechen gibt es keine ſolche.

Auch das griechiſche Epos iſt nur eine eigenthümliche Stufe und vorübergehende Form, von der man ſich ſeltſame Dinge weiß gemacht hat. Dieſe unreife Dichtungsart iſt nur in demjenigen Zeitalter an ihrer Stelle, wo es noch keine gebildete Geſchichte, und kein vollkommnes Drama giebt; wo Heldenſage die einzige Geſchichte, wo die Menſchlichkeit der Götter und ihr Verkehr mit den Heroen allgemeiner Volksglaube iſt. Es läßt ſich allerdings wohl begreifen, daß ein Volk im alternden Verfall mit erneuter Vorliebe wieder zurückzukehren ſtrebt zu ſeiner früheren Sagenzeit, wie zu den Erinnerungen der Kindheit; aber nur weil die epiſche Poeſie der Griechen im mythiſchen Zeitalter der Sage eine ſo hohe Blüthe erreicht hatte, haben ſelbſt die epiſchen Kunſtſtücke der Alexandriner und Römer doch noch einigen Grund und Boden. Poeſie und Sage waren der Keim und Quell der ganzen antiken Bildung; die epiſche Dichtkunſt aber war die eigentliche Blüthe der mythiſchen Vorzeit. Einen beſtimmten Stoff, gebildete Werkzeuge, fand ſelbſt der gelehrte Dichter der ſpätern Zeit ſchon vor. Die Empfänglichkeit war vorbereitet, Gegenſtand und Form, alles war ſchon gebildet und gegeben, nichts durfte erzwungen werden. Die neuern Kunſt-Epopöen hingegen ſchweben

mehrentheils ohne allen Anhalt vereinzelt im leeren Raume. Große Dichter haben herkuliſche Kraft an den Verſuch verſchwendet, eine epiſche Welt, einen neuen Sagenkreis aus nichts zu erſchaffen. Die Sage einer Nation, dieſe Fantaſie der Völker, kann ein großer Geiſt wohl fortbilden und idealiſch geſtalten, aber nicht ganz umwandeln oder aus Nichts erſchaffen. Die nordiſche Sage zum Beyſpiel gehört unſtreitig unter die reichhaltigſten Alterthümer uralter Naturdichtung; der Dichter aber, welcher ſie jetzt allgemein in Gang bringen und wirklich wieder ins Leben einführen wollte, ſo wie Klopſtock, in lyriſchen Gedichten nach antiker Weiſe, es mit kühnem Geiſte verſucht hat, würde entweder allgemein und flach bleiben müſſen, oder wenn er wahr und beſtimmt ſeyn wollte, ſo würde er in Gefahr gerathen, ſich ſelbſt erklären und commentiren zu müſſen.

Umſonſt hoffen wir auf einen Homerus; und warum ſollten wir gerade ſo ausſchließend einen Virgilius wünſchen, deſſen künſtlicher Styl vom vollkommnen Schönen ſo weit entfernt iſt? Alle Verſuche, das romantiſche Gedicht dem griechiſchen und römiſchen Epos ähnlich zu geſtalten, ſind mißlungen. Taſſo iſt zum Glück auf halbem Wege ſtehen geblieben, und hat ſich von der romantiſchen Weiſe eigentlich nicht ſehr weit entfernt. Und doch ſind es nur einzelne Stellen, gewiß nicht die große Anordnung und der kunſtreiche Gliederbau des Ganzen, welche ihn zum Lieblingsdichter der Italiäner machen. Schon ganz frühe geſellt ſich daher zu dem lebendigen Reichthum der Fantaſie, zu der ritterlichen Heldengröße des romantiſchen Gedichts eine leiſe Ironie, die oft auch

laut genug wird. Dieß iſt der beſtändige Charakter dieſer Dichtart vom Pulci bis zum Ricciardetto geblieben; und auch unſer Wieland, bey dem die ganze Ritterſage, als Spiel der Fantaſie, ſchon in einem höchſt modernen Geiſte aufgefaßt erſcheint, hat zwar die Gradationen dieſer launichten Miſchung faſt in jedem ſeiner romantiſchen Gedichte verſchieden, und auf das mannichfaltigſte anzuwenden verſucht, iſt ihr ſelbſt aber in allen durchgängig treu geblieben.

Jene, von den früheſten Anfängen bis auf die letzten Zeiten der Entartung, durchgehende Beymiſchung von Ironie in der romantiſchen Dichtung iſt gewiß nicht zufällig geweſen. Die Sage des Mittelalters und die ritterlichen Sitten hätten in ihrer urſprünglichen Bildung allgemein menſchlicher und naturgemäßer ſeyn müſſen, um der glückliche Stoff eines tragiſchen, ſchön und einfach geordneten Epos in antiker Weiſe und nach dem claſſiſchen Begriff davon werden zu können. Wie vieles hat Taſſo, der jenem claſſiſchen Begriff allerdings nachſtrebte, wie er ihn aus den antiken Vorbildern und der überlieferten Kunſttheorie aufgefaßt hatte, nicht dennoch glücklicherweiſe ganz aus der romantiſchen Sitte und Fantaſie beybehalten, was den Forderungen der modernen Kunſtrichter ſelbſt an ein regelmäßiges Heldengedicht gar nicht entſpricht? Nur diejenigen Dichter, welche ſich aus der gegebnen Sphäre der Volksſage und lebendigen Fantaſie nicht ganz entfernen, leben wirklich im Munde und im Herzen ihrer Nation. Dichter hingegen, welche ganz willkührlich verfahren, trifft gewöhnlich das traurige Loos, in Bibliotheken zu modern, bis ſich einmal durch

seltnen Zufall ein Litterator findet, der Sinn für das Schöne hat, und das ächte Talent, was hier vergraben wurde, zu finden und zu würdigen weiß. Und sind denn bis jetzt auch die willkührlichsten und kühn gewagtesten Versuche geglückt, die romantische Sage, oder die Legende des Mittelalters in einen idealisch schönen Sagenkreis zu gestalten und umzuwandeln, und als kunstreiche Poesie in ein Ganzes zu ordnen? Wer möchte dieses wohl behaupten! Die Natur läßt sich nicht verändern; und kehrt, auch gewaltsam zurückgedrängt, immer wieder in die alte Stelle zurück. Es war und blieb auch bis jetzt der angestrengtesten Kunst unmöglich, der modernen Welt- und Geschichts-Masse eine antike Seele und schöne Kunstform einzuhauchen. Wohl ist in der neueren Heldensage und Poesie ein Reichthum von großen dichterischen Schönheiten und die ganze Fülle der wunderbaren Fantasie; aber es steht alles abgerissen und vereinzelt da, wie unzusammenhängende Felsenstücke, und nur selten, als einzelne Ausnahme, hat irgend ein einzelnes Bruchstück dieser herrlichen alten Dichtungen, auch eine so schöne Form und Vollendung gewonnen, wie das deutsche Nibelungenlied. Streng in sich selbst abgeschlossen steht die nordische Edda, noch aus der heidnischen Urzeit herüberlautend, allein da; selbst gegen die gothischen Heldenlieder der deutschen Völker aus dem Anfang der christlichen Zeit, steht sie so da, wie durch eine große Kluft geschieden und wenigstens ohne die unmittelbare, lebendige Berührung einer gemeinsam fortblühenden Poesie, obwohl sich die Mittelglieder des ehemahligen Zusammenhanges jetzt hintendrein durch gelehrte Forschung auffinden und nachweisen lassen. Die

Ritterdichtungen des eigentlichen Mittelalters sind dem alten Heldenbuche der gothischen Zeit ebenfalls ganz fremd geblieben, ja sie erscheinen, als die geistige Blüthe einer neuern Zeit, mehrentheils sogar feindlich und zurückdrängend gegen jenes alte Heldenthum; auch hat keine derselben eine so vollendet schöne Form erreicht, als das deutsche Nibelungenlied. Andre Bruchstücke von Heldendichtung, bey den ritterlichsten Völkern des Abendlandes, sind gleich vom ersten Ursprunge aus, nur zerstreute Anklänge schöner Sage, als einzelne Romanzen, geblieben; einzeln unter sich, und auch ohne Berührung mit jenen größeren Sagenkreisen. Diejenigen Dichter, welche auf die christlichen Sinnbilder, heilige Legende und tiefe Allegorie, ihre kunstreichen Werke einer neuen großen Poesie gegründet haben, wie Dante, stehen wieder ganz abgesondert von der Volkssage und einzeln da, in einer unendlich kunstreichen, aber doch nicht zur Klarheit und Vollendung gediehenen Form. Jene aber, welche in aller Bildung der blühenden Poesie, einen großen, geschichtlichen und noch sagenhaften Gegenstand, mehr in der Form der Alten zu gestalten versuchten, wie Tasso und Camoëns, treten jenen ältern Ritterliedern, eigentlich ohne Grund, und nur dem modernen Gange der Zersplitterung folgend, mehrentheils auch wieder feindlich gegenüber; und werden außerdem durch die angenommene Kunstform der Alten vielfach gehemmt und von ihrem Ziele abgeleitet, und eben dadurch mehr als durch irgend etwas sonst verhindert, zu einer eigenthümlich schönen, ihrer neuen Zeit und christlichen Heldensage angemeßnen Form der epischen Dichtung zu gelangen, wie sich diese

früherhin, wenigstens hie und da, noch ungleich beſſer und glücklicher, ohne antike Kunſt aus ſich ſelbſt entwickelt hatte.

Weil nun die epiſche Sage und Dichtung der Neuern ganz einzeln zerſtreut, unvollendet und oft auch unförmlich geblieben iſt; ſo hat ſich ſehr frühe ſchon die Parodie tief in ihr eingewurzelt und feſtgeſetzt, und dieſes iſt eines ihrer eigenthümlichſten Merkmahle geworden. Wenn es nemlich dem Wunderbaren, der Kraft, dem reizenden Leben in der Poeſie an glücklichem Ebenmaaß, an freyer Harmonie, kurz an einer ſchönen organiſchen Gliederung und Anordnung fehlt, ſo kann tragiſche Spannung wohl erregt, aber ohne Einförmigkeit und Froſt nicht lange genug erhalten, und in einfacher Reinheit über ein großes Ganzes gleichmäßig verbreitet werden. Das wilde und übernatürlich Große hat eine unwiderſtehliche Anziehung zu dem entgegengeſetzten Extrem, und nur durch eine wohlthätige Vereinigung mit der Parodie, bekommt die rieſenhafte Fantaſie uralter tragiſcher Ritterſage, erſt dichteriſche Haltung und Beſtandheit. Dieſe ſeltſame Miſchung des Tragiſchen und Komiſchen wird nun die eigenthümliche Schönheit einer neuen, reizenden Zwitterbildung. Eine ſolche Zuſammenſetzung iſt auch keineswegs urſprünglich ſchon widernatürlich, und an ſich unerlaubt. Sie bleibt zwar hinter den reinen Arten, vorzüglich der tragiſchen, an Kraft und Zuſammenhang ſehr weit zurück; aber keine Form, in welcher der letzte Zweck der darſtellenden Kunſt, die Schönheit, erreicht werden kann; keine Form, welche nicht mechaniſch erkünſtelt, ſondern durch die bildende Natur organiſch erzeugt und hervorgebracht

wurde, ist darum schlechthin verwerflich, weil die Gränzen, welche jede Form beschränken, hier etwas enger gezogen sind. Selbst die Spielart hat zwar geringere Ansprüche, oder dennoch volles Bürgerrecht im Reiche der Kunst. Es ist überraschend, wie sehr die reizendste Blüthe der neuern Poesie, so verschieden die äußre lokale Form auch seyn mag, im wesentlichen Charakter mit einer Spielart der Griechischen übereinstimmt. Nach griechischer Kunstsprache würde nämlich das Romanzo ein satyrisches Epos zu nennen seyn. Im attischen Drama wurde der ursprüngliche gesammte Gefühlseindruck der wirklichen Welt, in welcher die entgegengesetzten Bestandtheile noch durchgängig in einander verschmolzen sind, in die tragische und komische Stimmung oder Wirkung getrennt. In der eigenthümlichen Art von halber Parodie, welche der ernsten tragischen Kunst zur Seite trat, wurden diese Elemente dann von neuem so gemischt, daß das Tragische ein geringes Uebergewicht hatte; nicht sowohl im Ton, als vorzüglich in dem sagenhaften Stoff, und in der äußeren Kunstform und Sprache; daher auch Tragiker, nie Komiker Verfasser der satyrischen Dramen waren. Dieses gelinde Uebergewicht des Tragischen wenigstens im äußern Anstrich war, da es nicht auf der andern Seite Statt finden sollte, für diese Gattung nothwendig; denn bey völligem Gleichgewicht würden die beyden entgegengesetzten Kräfte durch ihr Zusammentreffen sich selbst aufheben. Daraus entstand die Spielart der satyrischen Dramen, von denen sich nur ein einziges von mittelmäßiger Kunst und in schlechtem Styl erhalten hat. Die dramatischen Umrisse der Dorier haben sich nie zur

Stufe jener Trennung erhoben, und der natürliche fröhliche Witz der Dorier war nur subjectiv schön, ganz gesellschaftlich oder volksthümlich und lyrisch, nie objektiv und eigentlich dramatisch. Doch war in der noch gemischten und natürlichen Auffassung und Stimmung der dorischen Mimen das Komische überwiegend. Hätten wir noch den homerischen Margites, einige satyrische Dramen des Pratinas, oder Aeschylus, einige Ergießungen der dorischen Laune in den Mimen des Sophron, oder in Rhinthonischen Hilarotragödien, so besäßen wir in ihnen wahrscheinlich einen Maßstab der Würdigung, oder wenigstens Veranlassung zu einer belehrenden oder doch merkwürdigen Parallele mit den reizenden Grotteskeu des göttlichen Meister Arioste, mit der fröhlichen Magie andrer scherzhaft romantischen Dichter, welche ihre Sage, wie jene Alten die ihrige, mit Ironie gedichtet und gesungen haben. Die ernsthaften Kunstdichter hingegen, welche den Fantasie-Zauber der romantischen Sage und Dichtung zum tragischen Epos umbilden und idealisch gestalten wollten, haben ihren Zweck verfehlt und den rechten Punkt und die wahre Form nicht getroffen. Jene seltsame Muse der romantischen Spiele und Rittermährchen, die Aventüre, hat an ihren Verächtern auf diese Weise grausame Rache genommen; denn der natürlichen Fröhlichkeit und der jener Dichtungsart angebohrnen Ironie entsagend, haben sie in ihrem feyerlichen Ernst sich selbst komödirt, und sind also, ohne es zu wissen oder zu ahnden, doch wieder in jene unvermeidliche Ironie zurückgefallen.

Aehnliche Schwierigkeiten, wie im Epos, hat der Gebrauch des mythischen Stoffs der Helden- und Götterſage in der Tragödie; wenn der Dichter in der Wahl ſolcher Gegenſtände dem Beyſpiel der Alten ohne Unterſcheidung folgen wollte. Wo es noch eine einheimiſche Sage oder Sagengeſchichte giebt, da iſt ſie nicht bekannt; eine fremde, veraltete aber hat nur die Wahl zwiſchen flacher Allgemeinheit oder gelehrter Unverſtändlichkeit. Der eigentlich geſchichtliche oder nach Art des geſchichtlichen willkührlich ſelbſt erfundne Stoff legt dem Dichter und dem Publikum mannichfache Feſſeln an; durch ſeine ſchwere Laſt erdrückt er gleichſam die freye Bildung des Ganzen. Wie vieler Umſtände bedarf es nicht und welchen Aufwand von Zeit und vorläufiger, bloß einleitender Darſtellung, muß der Dichter nicht verliehren, um das Publikum nur erſt in dieſe fremde Welt einzuführen und mit allen dieſen unbekannten Geſtalten vorläufig bekannt zu machen? Der griechiſche Tragiker durfte bey ſeinem allgemein bekannten Mythus gleich zum Zweck gehn, und die freyere Aufmerkſamkeit des Publikums ward von ſelbſt mehr auf die Form gelenkt, klebte nicht ſo feſtgebunden am ſchweren Stoff der geſchichtlichen Maſſe. Es iſt in der That eine wahrhaft herkuliſche Arbeit, einen noch ganz rohen Stoff durchgängig poetiſch zu geſtalten, alle die kleinlichen Einzelnheiten in einfache und große Umriſſe zu erweitern, und vorzüglich die unauflösliche Miſchung der Natur nach der beſtimmten idealiſchen Richtung der Tragödie zu reinigen. Das nothwendige Gleichgewicht zwiſchen Form und Stoff iſt dem neuern Tragiker ſo unendlich erſchwert worden, daß ſich beynahe Zweifel regen

könnten, ob auch eine eigentlich schöne Tragödie noch erreichbar sey? Der Sinn kann nicht auf die schöne Form gerichtet seyn, ja es bleibt nicht einmal die materielle Zeit, auf die harmonische Ordnung und Einheit zu achten, wo alle Geisteskraft, bey der Auffassung wie in der Darstellung, so ganz hingenommen wird von der Fülle der Einzelnheiten in der schwer zu überschauenden Masse eines geschichtlich reichen Stoffs. Ueberdem wird in unsrer künstlichen Bildung jede eigenthümliche Richtung mehrentheils verwirrt und verwischt, und doch scheint es nothwendig, daß die Natur selbst mit starker Hand dem Dramatiker seine Bahn vorzeichne, und ihm die Trennung des Tragischen und Komischen erleichtre. Doch giebt es Ausnahmen, wo die Natur durchbricht aus der gewöhnlichen universellen Zersplitterung der großen Dichtertalente unsrer neuern Zeit, und sich in ihrer ursprünglichen Kraft und Stärke behauptet; und es tritt uns auch hier ein deutsches Beyspiel von einem ernsten Dichtercharakter entgegen, welcher in seinem jugendlichen Aufstreben große Hoffnungen erregt hat, und manche kleinmüthigen Zweifel niederschlagen mußte. Schillers ursprüngliches Genie ist seinem Streben nach so entschieden tragisch, wie etwa der dichterische Charakter des Aeschylus, dessen kühne Umrisse die bildende Natur in einem Augenblick hoher Begeisterung plötzlich hingeworfen zu haben scheint. Er erinnert wieder daran, was uns sonst so fremd gewesen ist, daß es den Griechen ganz widernatürlich, ja unmöglich schien, derselbe Dichter könne zugleich Tragödien und Komödien dichten *). Zwar ist in den geschichtlichen Trauerspielen

*) Plat. Rep. III. p. 278. vol. II. ed. Bipont.

seiner mittlern Epoche das mächtige Streben nach Charakterschönheit und Größe, und einer organisch schönen Anordnung und Einheit des Ganzen durch das schwere Gewicht der Masse, und den künstlichen Bau einer mehr mit dem Verstand berechneten als dichterisch gedachten Zusammensetzung oftmals niedergedrückt, oder doch aufgehalten; aber die Stärke der tragischen Wirkung beweist nicht nur die Größe der genialischen Kraft, sondern die vollkommne Reinheit derselben zeugt auch von dem Siege, welchen der Künstler über den widerstrebenden Stoff davon getragen hat.

Es werden alle Dichter, welche im modernen Stoff nach der schönen Form der Alten streben, mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, und vieles in ihrer Unvollkommenheit zu wünschen übrig lassen; besonders in den hohen Kunstgattungen, wo eigentlich die zum Grunde liegende Idee bey den Neuern eine ganz andre geworden ist, als sie es bey der Alten gewesen war, so daß man nur den gleichen Nahmen beybehalten hat für eine ganz andre Richtung und Art der Poesie; daher denn auch das Streben nach der alten Form, wo das Wesen verändert ist, eigentlich unerreichbar bleibt, und vielfältig in die Irre führt. Zu einer lebendigen Durchdringung, welche an sich wohl möglich ist, müßte es gekommen seyn, um beyde Elemente wieder zu vereinigen und für die christliche Schönheit in der Poesie, in andrer Art, eben jene Vollendung der Kunst und hohe Form, wie sie bey den Alten war, zu gewinnen. Ohne solche Durchdringung und wirklich neue Belebung und Verklärung der Fantasie bleibt selbst die wesentliche und rechte

Kunstform nur etwas angenommenes; wobey überdem die Idee derselben selten rein aufgefaßt, sondern immerwährend mit bloß zufälligen Lokaleigenheiten verwechselt wird.

Es könnte in der That den Stoff zu einem eignen Werke geben, wenn man die Verwechslung des objektiven Schönen und des bloß eigenthümlich Lokalen in der griechischen Poesie durch alle Nachbildungsversuche der modernen Dichter und Kunstforscher im Einzelnen durchführen, und mit allen sich darbietenden Beyspielen geschichtlich belegen wollte. Wir begnügen uns zu dem schon Bemerkten nur noch einige kurze Andeutungen hinzuzufügen.

Zur schönsten Blüthezeit der griechischen Lyrik lag die Prosa und die öffentliche Beredsamkeit noch in der Wiege. Musik, und eine rhythmische und an die Sage sich anschließende Dichtersprache waren das natürliche Element für den Erguß schöner männlicher oder weiblicher Empfindungen, und auch das eigentliche Organ festlicher Volksfreude und öffentlicher Begeisterung. Der lyrische Dichter überhaupt muß, wie der griechische, seine ursprüngliche Sprache zu reden scheinen; der leiseste Verdacht, daß er vielleicht in einem erborgten Staatskleide glänze, zerstört alle Täuschung und Wirkung. Mag er den Zustand eines einzelnen Gemüths, oder eines ganzen Volks darstellen; er muß eine ächte Befugniß haben zu reden. Der dargestellte Zustand muß nicht durchaus erkünstelt seyn, sondern in einem schon bekannten Gegenstande wenigstens eine wahre Veranlassung finden, so unbeschränkt auch die Freyheit des Dichters in der Behandlung desselben bleibt; denn ein durchaus erfundner lyrischer Zustand

könnte für sich nur das abgerißne Bruchstück eines Drama's seyn. Er müßte nämlich einem gleichfalls durchaus erfundnen und unbekannten Gegenstande angehören, dessen Darstellung schon in die dramatische Dichtungs-Sphäre eingreift.

Andre Gattungen der hellenischen Poesie, sind schon ihrer Natur nach und an sich selbst ganz lokal. Es sind gar keine wahren Dichtungsarten, sondern nur abgerißne Elemente derselben; oder doch keine allgemein geltenden, sondern nur auf einem besondern Verhältniß beruhende. Das alte griechische Epigramm, welches nur Thatsachen oder Lehrsprüche, in einfacher rhythmischer Kürze, oft in Räthsel gehüllt, vortrug, findet nebst dem Apolog, oder der sittlich angewandten Thierfabel, seine eigentliche Stelle im mythischen Zeitalter der noch ganz sinnbildlichen Poesie; das spätere hingegen im Zeitalter der Künsteley und des Verfalls.

Wenn das Interesse des Idylls bloß in dem ländlich natürlichen Stoff und im Gegensatz desselben mit der umgebenden wirklichen Welt des Dichters liegt, so ist dieses ein schlechthin verwerfliches Ziel für die Kunst und ein durchaus fremdartiges Gesetz in dem Gebiete des Schönen. Ueberdem ist die epische oder dramatische Ausführung einer ursprünglich lyrischen Stimmung und Begeisterung, entweder eine Verkehrtheit des Künstlers, oder ein sichres Kennzeichen von dem allgemeinen Verfall der Kunst überhaupt. Ist von schönen Gemählden des ländlichen und häuslichen Lebens die Rede, so ist Homerus der größte aller Idyllendichter. Die künstlichen Nachbildungen der Natürlichkeit hätte man aber immer den Alexandrinern überlassen mögen. Es giebt eigentlich nichts

unnatürlicheres, als eine nachgemachte Volksdichtung, eine erkünstelte Naturpoesie.

In wie weit die Sprache der griechischen Dichter im Deutschen treu und glücklich nachgebildet werden kann; davon ist Vossens homerische Uebersetzung ein glänzender Beweis. Sein Ideal des rhythmischen Ausdruckes ist unstreitig eben so reiflich überlegt, als in seiner Art meisterhaft und vollkommen ausgeführt. Aber wehe dem Künstler, welcher sich nach den Griechen bilden will, wenn er sich durch den großen Uebersetzer verführen ließe! Wenn er hier, wo sie am innigsten verschmolzen sind, den objektiven Geist von der lokalen äußern Form nicht zu scheiden weiß, so geht sein ganzes Streben verlohren; denn über dem angestrengten rhythmischen Kunstfang, wobey das Ziel einer völligen Gleichheit doch unerreichbar bleibt, wird der Geist gewiß entfliehen, der classische so gut, wie aller eigne. Das unsterbliche Werk des größten historischen Künstlers der Modernen, die Schweizergeschichte von Johannes Müller, ist im größten Römischen Styl entworfen und ausgeführt. Im Einzelnen athmet das Werk durch und durch den ächten Sinn der Alten; im Ganzen aber verfällt es dennoch wieder ins Manierirte, weil neben dem classischen Geist auch die bloß zufälligen Eigenheiten des antiken Ausdrucks in historischen Kunstwerken, mit aufgenommen und allzu sehr im Einzelnen nachgemacht sind, wodurch der Anschein des Erkünstelten entsteht. Klopstock hat in den grammatischen Gesprächen auf eine andre von der Vossischen ganz verschiednen Art, eben so klar bewiesen, wie viel die deutsche Sprache in der Nachbildung des griechischen und römischen Ausdrucks

leiſten könne. Die Beyſpiele ſind ſo mannichfaltig, als jedes in ſeiner Art bewundernswürdig. Ihre Vortreflichkeit beſteht darin, im ächteſten und kraftvolleſten Deutſch, der Urſprache ſo treu zu ſeyn als möglich; beſonders aber in das gleiche Maß der Kürze zuſammengedrängt, oder wo möglich noch um etwas mehr abgekürzt, worauf dieſer ehrwürdige Altmeiſter Deutſcher Art und Kunſt einen beſonders hohen Werth zu legen ſcheint. In den Klopſtockiſchen Bruchſtücken ſpricht, ſich auch in den Sonderbarkeiten des Ausdrucks, mehr der freye Selbſtdichter aus; in der Voſſiſchen Art und Weiſe verdrängt die rhythmiſche Kunſt alles andre. Beyde Arten haben ihre eigenthümlichen Vorzüge und ſind für die allgemeine Verbreitung des antiken Kunſtſinns wohlthätig und vielleicht unentbehrlich geweſen. Aber erſt wenn wir von mehrern der größten alten Dichter nicht bloß eine claſſiſche Ueberſetzung in jener rhythmiſch nachgeahmten Weiſe haben werden, ſondern auch freyere Nachbildungen, oder eigne Werke, welche auch den Geiſt der alten Poeſie athmen und wiedergeben, läßt ſich ein großer Einfluß auf eine durchgängige Umbildung des allgemeinen Kunſtſinnes erwarten.

Man mag der deutſchen Sprache immerhin zu dieſer, wenn gleich entfernten, Aehnlichkeit ihrer rhythmiſchen Bildung mit dem griechiſchen Versmaß Glück wünſchen. Nur täuſche man ſich nicht über die Gränzen dieſer Aehnlichkeit, welche mehr im Aeußern durch Kunſt herbey geführt, als im Innern und Weſentlichen beſtehend, und auf die Natur ſelbſt gegründet iſt. So kann zum Beyſpiel nach griechiſchen Grundſätzen ein Hexameter, welcher den Trochäus als weſentlichen Beſtandtheil auf-

nimmt, durchaus kein epiſches Metrum ſeyn, deſſen Richtung nothwendig ganz unbeſtimmt ſeyn muß, damit auch ſeine Dauer ganz unbeſchränkt ſeyn könne. *) Die endloſe Bewegung in einer beſtimmten Richtung aber, der epiſche Gebrauch eines lyriſchen oder dramatiſchen Rhythmus, wie es der Trochäus nach der antiken Verskunſt unabänderlich iſt, erzeugt nothwendig unendliche Einförmigkeit, und ermüdet endlich auch die aufmerkſamſte Theilnahme. Die muſikaliſchen Grundgeſetze des alten Rythmus ſcheinen überhaupt von denen der modernen Verskunſt ſo abſolut verſchieden, wie der Charakter der griechiſchen Muſik, und das griechiſche Verhältniß der Poeſie und Muſik von dem unſrigen. Sollte nun auch die griechiſche Verskunſt, unter gewiſſen Vorausſetzungen, in jenem beſondern rhythmiſchen Sprach-Element, nach einem ſtrengen Geſetz und innrer Conſequenz regelmäßig entfaltet und objektiv ſeyn, ſo kann doch dieſe aus lokaler Eigenthümlichkeit hervorgegangene Weiſe und Regel für uns keine Autorität haben; am wenigſten aber die Theorie der griechiſchen Muſiker, allerdings ſonſt ein unentbehrliches Hülfsmittel zur richtigen Erklärung der Dichter-Praxis, und zum Studium des Rhythmus ſelbſt, unſre Norm ſeyn. Durch die äußre Form und den Buchſtaben gelangen wir überhaupt niemals zu dem Geiſt der Alten, da wir doch unſre Natur, ſo wie die unſrer

*) Seit dieſer Zeit hat A. W. Schlegel die rhythmiſche Kunſt dahin erweitert, daß er im elegiſchen Gedicht, ganz nach antiker Weiſe, alle Trochäen vermied. Daß dieſes aber auch in einem längern epiſchen Gedicht durchgeführt werden könnte, iſt wohl nicht leicht denkbar.

Sprache weder aufgeben können, noch ganz umzuschaffen vermögen; wo aber der Geist erfaßt und verstanden worden, da wird auch die innre schöne Form zugleich mit gefunden und erreicht.

Noch immer ist ein gewisses unächtes Fantom nicht ganz verschwunden, welches von denen als die eigentliche classische Herrlichkeit, und vermeyntes Idol antiker Dichtkunst verehrt wird, welche durch ein künstliches Schnitzwerk gedrechselter Redensarten unsterblich zu werden hoffen. Aber nichts ist weniger classisch als Künsteley, überladner Schmuck, frostige Pracht, und ängstliche Peinlichkeit. Die übersleißigen Werke der gelehrten Alexandriner fallen schon in das Zeitalter des Verfalls und der Nachahmung. Die vortrefflichsten Gebilde der besten Zeit hingegen sind zwar mit Sorgfalt und scharfem Urtheil ausgeführt, und auch mit Besonnenheit, aber doch in höchster, ja trunkner Begeisterung entworfen. Die große Zahl der Werke der größten Dramatiker beweiset schon, daß sie nicht ängstlich gedrechselt, sondern frey gedichtet wurden; und daß die Länge der Zeit und die Masse der aufgewandten Arbeit nicht der Maßstab für den Werth eines Kunstwerks sey. Nicht in der äußern Form und angenommenen Manier der antiken Sprache und des sogenannten classischen Ausdrucks, oder sonst irgend in willkührlichen Regeln und bloß zufälligen Eigenschaften, sondern in dem Geist und der innern Idee des Schönen beruht und besteht das Wesen der alten Kunst, so wie ihr Gegensatz mit der neuern Poesie.

Nur einige wenige Ausnahmen unter den modernen Dichtern kann man nach dem Grade der Annäherung

zum objectiven Schönen und nach der Idee von diesem würdigen. Im Ganzen aber ist noch immer das Interessante der vorherrschende moderne Maßstab des Kunstwerthes. Diesen Gesichtspunkt auf die griechische Poesie übertragen, heißt sie ganz modern nehmen und auffassen. Wer den Homer nur interessant findet, der faßt seinen Werth nicht. Die homerische Welt bildet ein eben so vollständiges als leichtfaßliches Gemählde; der ursprüngliche Zauber der Heldenzeit wird unstreitig in dem Gemüthe, welches mit den Zerrüttungen der Mißbildung bekannt ist, ohne doch den Sinn für Natur ganz verlohren zu haben, unendlich erhöht; und ein unzufriedner Bürger unsres Jahrhunderts kann leicht in der griechischen Ansicht jener reizenden Einfalt, und Innigkeit des Lebens alles zu finden glauben, was er entbehren muß. Eine solche sentimentale Ansicht des ehrwürdigen Dichters, etwa in der Stimmung von Werthers Leiden, ist kein reiner Genuß des Schönen, keine ächte Würdigung der heitern homerischen Kunst, und möchte allenfalls nur für die ossianischen Gesänge anpassend seyn. Wer sich nur an dem Gegensatz und Contrast eines Kunstwerks mit der ihn umgebenden wirklichen Welt, erfreut und nur davon angezogen fühlt, der travestirt es eigentlich in Gedanken, seine Stimmung mag nun scherzhaft oder auch sehr ernsthaft seyn. Am wenigsten darf die Autorität, auf welche nur die vollständige, vollkommne und schöne Anschauung Ansprüche hat, auf die einseitige bloß interessante Ansicht eines aus seinem Zusammenhange herausgerissenen Theils derselben übertragen werden.

Nicht dieser und jener, nicht ein einzelner Lieblings-

Dichter, nicht die eigenthümliche Form oder das besondre Werkzeug und Medium der Kunst soll nachgeahmt werden; denn nie kann ein individuelles Werk und Gebilde, als solches, allgemeine Norm oder Urbild und Regel in der Kunst seyn. Die sittliche Fülle, die freye Gesetzmäßigkeit, die edle Menschlichkeit, das schöne Ebenmaß, das zarte Gleichgewicht, die treffende Schicklichkeit, welche mehr oder weniger über die ganze Masse zerstreut sind; den vollkommnen Styl der erhabenen Kunst in ihrer blühendsten Epoche, die richtige Umgränzung und Reinheit der griechischen Dichtungsarten, die objektive Klarheit und idealische Würde der Darstellung; kurz den Geist des Ganzen, die reine Idee des Schönen und die wesentliche Kunstform desselben in allem hellenischen Leben, soll der moderne Dichter, welcher nach ächter Bildung streben will, sich zueignen.

Man kann die griechische Poesie nicht richtig nachahmen, so lange man sie eigentlich noch gar nicht versteht. Man wird sie aber erst dann philosophisch erklären und künstlerisch würdigen lernen, wenn man sie in Masse studiren wird; denn sie ist ein so innig verknüpftes Ganzes, daß es unmöglich ist, auch nur den kleinsten Theil außer seinem Zusammenhange isolirt richtig zu fassen und zu beurtheilen. Ja die ganze griechische Bildung überhaupt ist ein solches Ganzes, welches nur in seinem Zusammenhange erkannt und gewürdiget werden kann. Außer dem ursprünglichen Talent des Kunstkenners muß der Geschichtsforscher der griechischen Poesie die wissenschaftlichen Grundsätze und Begriffe einer vollständig begründeten Philosophie der Geschichte und einer tief eingreifen-

den Philosophie der Kunst schon mitbringen, um die Grundgesetze und die organische Naturentwicklung und Ordnung der griechischen Poesie in ihrem Gange aufsuchen und erkennen zu können; und auf diese kommt doch eigentlich alles an.

Es ist wahr, einige große Dichter der Alten sind auch unter uns beynahe einheimisch; und unter denen, welche leichter gefaßt, und auch einzeln, wenigstens einigermaßen verstanden werden könnten, hat der deutsche Sinn gewiß aufs glücklichste gewählt. Andre, für deren fremdartige Eigenthümlichkeit in Form und Bau sich in der ganzen neuern Dichtungs-Sphäre nichts ähnliches auffand, welche daher ohne die Kenntniß der Grundgesetze und der organischen Zusammensetzung der ganzen griechischen Poesie in Masse durchaus unverständlich bleiben mußten, und deren idealische Höhe die Engigkeit auch des bessern herrschenden Kunstsinnes zu weit übertraf, konnten nicht allgemein werden und ins Leben eingreifen. Gewiß nicht für jeden Liebhaber, der vielleicht nur sich allein durch den Genuß des Schönen bilden will, würde eine vollendete Kenntniß der griechischen Kunst möglich oder schicklich seyn. Aber von dem Dichter, dem Kenner, dem Denker, dem es ein Ernst ist, ächte schöne Kunst nicht bloß zu kennen und zu üben, sondern auch zu verbreiten, darf man es fordern, daß er keine Schwierigkeit, welche ein unentbehrliches Mittel seines Zwecks ist, scheuen soll. Die Werke des Pindarus, des Aeschylus, des Sophokles, des Aristophanes werden nur wenig studirt, weniger verstanden. Das heißt, man ist mit den vollkommensten Dichtungsarten der helleniſchen Poesie, mit der Periode

des hohen Ideals in der Dichtkunst, und mit dem goldnen Zeitalter des öffentlich herrschenden griechischen Kunstsinns beynahe völlig unbekannt.

Ueberdem muß auch in der reichhaltigsten Ansicht jener gewöhnlichen Lieblingsdichter, ohne eine bestimmte Kenntniß ihres eigentlichen Zusammenhanges, ihrer richtigen Stelle im Ganzen, etwas Schiefes übrig bleiben. Die homerischen Gedichte sind zwar der Quell aller griechischen Kunst, ja die Grundlage der griechischen Bildung überhaupt, die vollkommenste und schönste Blüthe des sinnlichsten Zeitalters der Kunst. Nur vergesse man nicht, daß die griechische Poesie höhere Stufen der Kunst und des Schönen erreicht hat. Wenn es für das Unersetzliche einen Ersatz gäbe, so könnte uns Horaz einigermaßen über den Verlust der größten griechischen Lyriker derjenigen Classe trösten, welche nicht im Nahmen des Volks, die öffentlichen Zustände einer sittlichen Masse darstellten, sondern die schönen Gefühle einzelner Menschen befangen. Zugleich enthält er die köstlichsten von den wenigen ganz eigenthümlichen Kunstblüthen des ächt römischen Geistes, welche auf uns gekommen sind. Dieser „Lieblingsdichter aller gebildeten Menschen" war von jeher ein viel benutzter Lehrer gebildeter Sitten und edler Gesinnungen. Seine vaterländischen Oden sind ein ehrwürdiges Denkmahl hohen Römersinns, und erinnern daran, daß selbst Brutus die Bürgertugend des Dichters achtete. Der edle Bürgersinn seiner lyrischen Kunst ist ihm ursprünglich eigen oder doch innig und selbstthätig zugeeignet. Aber den meisten seiner Gesänge fehlt es im Schwanken zwischen dem griechischen Urbilde und der

römiſchen Veranlaſſung, an einer leichten Einheit. Auch ſollte man auf ſeine erotiſchen Gedichte am wenigſten Werth legen. Zwar finden ſich auch in ihnen einzelne Spuren des liebenswürdigen Philoſophen, des geiſtvollen Künſtlers; aber im Ganzen ſind ſie faſt immer ſteif, und auf gut Römiſch ein wenig derb. Auch die Wahl der Rhythmen verräth hier und da den Verfall der metriſchen Kunſt. Wir können auch die übermäßige Bewunderung des Virgilius wohl nicht ganz rechtfertigen, aber doch leicht entſchuldigen. Für den Freund des Schönen mag ſein Werth gering ſeyn; aber für das Studium des Kunſtkenners und Künſtlers, bleibt er äußerſt merkwürdig. Dieſer gelehrte Künſtler hat aus dem reichen Vorrath der griechiſchen Dichter mit einem eigenen Kunſtſinn die einzelnen Stücke und Züge ausgewählt, ſie mit Einſicht an einander gefügt, und mit Fleiß gefeilt, geglättet und geputzt. Das Ganze iſt ein Stückwerk ohne lebendige organiſche Einheit und ſchöne Harmonie, aber Virgil kann dennoch für den höchſten Gipfel des gelehrten, künſtlichen Zeitalters der alten Poeſie gelten. Zwar fehlt ihm die letzte Rundung und Feinheit der Alexandriner, aber durch die friſche Römerkraft ſeines Dichtertalents übertrifft er die kraftloſen Griechen jenes Zeitalters in ihrem eignen Styl ſehr weit. Er iſt in dieſem an ſich unvollkommnen Styl zwar nicht ſchlechthin vollkommen, aber doch der vortrefflichſte.

Der unglücklichſte Einfall, den man je gehabt hat, und von deſſen allgemeiner Herrſchaft noch jetzt viele Spuren übrig ſind, war es unſtreitig, der griechiſchen Kritik und Kunſttheorie eine Autorität beyzulegen, welche im Gebiethe der Wiſſenſchaft überhaupt durchaus unſtatt-

haft ist. Hier glaubte man den eigentlichen künstlerischen Stein der Weisen für die Ergründung und selbst für die Hervorbringung der Poesie zu finden. Einzelne Vorschriften des Aristoteles, und Sprüche des Horaz wurden als kräftige Amulete wider den bösen Dämon der modernen Unkunst gebraucht; und selbst die dürftige Geistesarmuth der Adepten erregte erst spät einiges Mißtrauen gegen die Ächtheit des Geheimnisses.

Der Fehlschluß, von dem man ausging, war, um ihn mit Hurds Worten anzuführen, folgender: „Die Alten sind Meister in der Composition; es müssen daher diejenigen unter ihren Schriften, welche zur Ausübung dieser Kunst Anleitung geben, von dem höchsten Werthe seyn." Aber nichts ist weniger gegründet als dieses! Der griechische Kunstsinn war schon völlig entartet, als die Theorie noch in der Wiege lag. Das Talent kann die Theorie nicht verleihen, und nie hat die Kunstlehre der Alten den Zweck und das Ideal des Künstlers bestimmt, welcher den Gesetzen des herrschenden öffentlichen Kunstsinnes allein gehorchte. Auch eine vollendete Philosophie der Kunst würde zur Wiederherstellung des ächten Kunstgefühls, nachdem es einmal verlohren gegangen, allein nicht hinreichend seyn. Die griechischen und römischen Denker waren aber, nach Fragmenten, Nachrichten und der Analogie zu urtheilen, so wenig im Besitz eines vollendeten Systems objektiver Kunst-Wissenschaft, daß nicht einmal der Versuch, der Entwurf, geschweige denn ein stetes Streben nach einem solchen System vorhanden war. Weder die Gränzen noch die Methode dafür waren bestimmt; auch nicht einmal der Begriff einer allgemeingül-

tigen Wissenschaft des Schönen und der Kunst war in zureichender Klarheit aufgestellt, ja selbst die Möglichkeit derselben war keineswegs nachgewiesen.

Unläugbar enthalten die noch vorhandnen Werke oder einzelnen Äußerungen und Fragmente von der Kunstkritik der Griechen, bedeutende Beyträge zur Erläuterung der griechischen Poesie, und vortreffliche Materialien für die künftige Ausführung und Vollendung des ganzen Systems. Umständliche Zergliederungen, wie etwa die des Dionysius, sind unschätzbar, und auch das kleinste nur wie verlohren hingeworfne Kunst-Urtheil der Alten, kann sehr großen Werth haben. Die angewandten Begriffe und Bestimmungen bezogen sich auf vollkommne Anschauungen, und würden sich aus reiner Wissenschaft gar nicht wieder ersetzen lassen. Die Urtheile standen unter der untrüglichen Leitung eines ursprünglich richtig gestimmten Gefühls, und das Vermögen, schöne Darstellung zu empfangen und zu würdigen, war bey den Griechen fast auf eben die Weise vollkommen und einzig, wie das Vermögen, sie hervorzubringen. Ueberhaupt ist in dem analytischen und charakterisirenden Theile der Kunst-Wissenschaft der Werth der spätern Kritiker und vorzüglich im Angewandten und Besondren am größten; für die Idee aber und sittlich praktische Bestimmung der Kunst sind die allerallgemeinsten Grundsätze und Begriffe vorzüglich der frühern Philosophen am schätzbarsten.

Der Quell aller Bildung und auch aller Lehre und Wissenschaft der Griechen war die Sage und Götterkunde, oder der Mythus. Poesie war die älteste, und vor dem Ursprunge der Beredsamkeit, die einzige Lehrerin des

Volks. Die mythische Denkart, daß Poesie im eigentlichen Sinne eine Gabe und Offenbarung der Götter, der Dichter ein heiliger Priester und Sprecher derselben sey, blieb für alle Zeiten griechischer Volksglaube. An ihn schlossen sich die Lehren des Plato, und wahrscheinlich auch des Demokrit über den Enthusiasmus der begeisterten Musenkünstler und die Göttlichkeit des Schönen an. Ueberhaupt hatte der volksmäßig klare und öffentlich mitgetheilte, oder exoterische Vortrag der griechischen Philosophie einen ganz mythischen Anstrich. So wie sich bey uns häufig der Künstler als Gelehrter und Denker geltend zu machen sucht, weil seine eigenthümliche Würde vielleicht vor der Menge wenig gelten würde; so pflegte damals noch der griechische Philosoph sich als Musiker und Poet gleichsam einzuschleichen. Die Platonischen Lehren von der Bestimmung der Kunst sind die trefflichsten griechischen Materialien zur höhern praktischen oder sittlich bestimmenden Philosophie der Kunst, welche sich auf uns erhalten haben. Die sittliche Philosophie der ältesten griechischen Denker aber war durchaus politisch, in dem antiken Sinne des Worts, wo dasselbe nicht bloß den Staat und das bürgerliche Gemeinwesen und dessen Einrichtung, sondern zugleich auch die Sitten, und das ganze Leben, nebst der Kunst und der Göttersage, ja auch die gottesdienstlichen Gebräuche umfaßt. Diese politische Wissenschaft nun war zwar in den Grundsätzen nichts weniger als die knechtische Dienerin der Erfahrung, sondern vielmehr durchaus auf Ideen gegründet; aber im Vortrage und in der Anordnung schlaß sie sich durchgängig an das Gegebne und Vorhandne an. Nie hat eigentlich die griechische Philoso-

phie, so wie die griechische Kunst, die Stufe einer vollständigen Selbstständigkeit der Bildung erreicht, und im Plato vorzüglich ist die Ordnung der ganzen Masse der einzelnen Philosopheme nicht sowohl von innen bestimmt, als vielmehr nur von außen gebildet und entstanden. Um daher nur Plato's Lehre von der Kunst zu verstehen, muß man nicht allein den mythischen Ursprung der griechischen Bildung überhaupt, sondern auch die ganze Masse der bürgerlichen, sittlich religiösen und intellektuellen Bildung der Griechen in ihrem völligen Umfange kennen! Auch für die Sophisten war nur auf eine andre Weise das öffentlich Geltende die Grundlage und Basis, von der alle ihre Lehren, also auch die über das Schöne und die Kunst, immer ausgingen, und der Punkt, wohin sie strebten. Im Aristoteles ist die theoretische Kunstlehre noch in der Kindheit, und die praktische ist schon ganz von ihrer Höhe gesunken. Seine Lehre von der Bestimmung der Kunst, im achten Buche der Politik, beweist eine umfassende Denkart, und nicht ganz unwürdige Gesinnungen; aber dennoch ist der Gesichtspunkt schon nicht mehr politisch in dem oben angedeuteten, umfassenden, hohen, Platonischen Sinne des Worts, sondern nur moralisch. In der Rhetorik aber, und in den Fragmenten der Poetik, behandelt er die Kunst wie jeden andern Naturgegenstand ohne alle Rücksicht auf die Idee der Schönheit, bloß historisch und theoretisch. Wo er eigentlich als Kunstrichter urtheilt, da äußert er nur einen scharfen Sinn für die strenge Richtigkeit im Gliederbau des Ganzen, für die Vollkommenheit und Feinheit der Verknüpfung. Wie häufig sind nicht in ihm, und in den spätern Rhetorikern

einzelne ganz unverständliche oder doch äußerst schwer zu entziffernde besondre Beziehungen auf untergegangne Werke, auf uns ganz unbekannte Dinge? Ja das Ganze ist nicht selten in einer individuellen Rücksicht verfaßt. So ist der Hauptgesichtspunkt, nach welchem Quinctilian den Werth der Dichter bestimmt, ihre Tauglichkeit junge Declamatoren künstlich schwatzen zu lehren. Die eigenthümliche Veranlassung der kritischen Episteln des Horaz, der ganze Inbegriff ihrer Beziehungen; ihre geschichtliche Umgebung und ganzes Weltverhältniß ist uns bald ganz, bald größtentheils unbekannt, und bey vielen wahrscheinlichen oder sinnreichen Hypothesen tappen wir dennoch hier und da völlig im Dunkeln.

Wenn von allumfassender vollendeter Kenntniß der Griechen die Rede ist, so stehen alle Bestandtheile derselben in Wechselwirkung, und das Studium der Kunstlehre der Alten ist allerdings ein integranter Theil des ganzen Studiums der griechischen Bildung überhaupt, oder ihrer Kunstbildung insbesondre. Aber in der Methodenlehre des ganzen Studiums dürfte wohl das der griechischen Kritik eine sehr späte Stelle erhalten. Man muß schon die ganze Masse, den organischen Entwicklungsgang und Zusammenhang und die innern Grundgesetze der griechischen Poesie kennen, um die Aufschlüsse, welche in den kritischen Schriften der Griechen größtentheils noch ungenutzt verborgen liegen, suchen und finden zu können.

* * *

Ich bin weit entfernt von den dictatorischen Anmaßungen, den despotischen Verbesserungen angeblicher Weltreformatoren, die so vieles auch in der Kunst und

Wissenschaft projektiren, wozu sie keine Sylbe von berechtigtem Auftrag höhern Orts, durch wahrhaft begründeten, innern Beruf erhalten haben, und die so vieles dekretiren, was weder der in der Geschichte waltende und lenkende Geist, noch die geschichtliche Entwicklung der Menschheit selbst bis jetzt bestätigt hat, oder jemals bestätigen wird. Die Behauptung aber, daß eine allgemeingültige Wissenschaft des Schönen und der Darstellung, und eine richtige Nachahmung der griechischen Urbilder, die nothwendigen Bedingungen zur Wiederherstellung der ächten schönen Kunst sey, ist so wenig willkührlich, daß sie nicht einmal neu ist. Wir begnügen uns hier mit dem bescheidnen Verdienst, dem Gange der Kunstbildung nachforschend einigermaßen auf die Spur gekommen zu seyn, den Sinn der bisherigen Kunstgeschichte glücklich errathen, und eine große Aussicht für die künftige gefunden zu haben. Vielleicht ist es mir gelungen, einige Dunkelheiten zu erhellen, einige Widersprüche zu lösen, indem ich für jede einzelne auffallende Erscheinung die richtige Stelle im großen Ganzen der ewigen Gesetze der Kunstbildung zu bestimmen suchte. Es kann eine Empfehlung und eine Bestätigung dieses entworfnen Grundrisses seyn, daß nach dieser Ansicht der Streit der antiken und modernen Kunstbildung für immer wegfällt; daß das Ganze der alten und neuen Kunstgeschichte uns, so gestellt, durch seinen innigen Zusammenhang überrascht, und durch seine vollkommne Zweckmäßigkeit völlig befriedigt.

Jedes große, wenn gleich scheinbar noch so regellose Produkt des modernen Kunstgenies ist nach diesem Ge-

sichtspunkt ein ächter, an seiner Stelle höchst zweckmäßiger Fortschritt, und so fremdartig die äußre Ansicht auch seyn mag, eigentlich doch eine wahre Annäherung zum Antiken. Die Nothwendigkeit des Stufenganges der allmähligen Entwicklung ist keine Apologie der Schwäche, welche hinter dem Maaß der schon erreichten Vortrefflichkeit zurückbleibt, aber eine Erklärung und Rechtfertigung für die Mängel und Abweichungen des wahrhaft großen Künstlers, der zwar dem Gange der Bildung vielleicht um einige Schritte zuvoreilte, und ihre Entwicklung beschleunigte, aber doch nicht ganze Stufen überspringen konnte.

Die Bildungsgeschichte der neuern Poesie stellt nichts andres dar, als den steten Streit der subjektiven Anlage, und des objektiven Strebens in dem Kunstvermögen und das allmählige Uebergewicht des letztern. Mit jeder wesentlichen Veränderung in diesem Verhältniß der objektiven Kunst- Idee und des subjektiven Schönheitsgefühls beginnt eine neue Bildungsstufe. Zwey große Bildungsperioden, welche aber nicht isolirt auf einander folgen, sondern wie Glieder einer Kette in einander greifen, hat die moderne Dichtkunst schon wirklich zurückgelegt; und jetzt steht sie im Anfange der dritten Periode. In der ersten Periode hatte der einseitige Nationalcharakter in der ganzen Masse der Kunstbildung durchgängig das entschiedenste Uebergewicht, und nur hier und da regen sich einige wenige einzelne Spuren von dem Einfluß und dem Streben zum Antiken. In der zweyten Periode herrschte die Theorie und Nachahmung der Alten in einem großen Theil der ganzen Masse; aber die moderne Na-

tur war noch zu mächtig, um dem classischen Gesetz ganz gehorchen zu können; sie war kühn genug, sich unter dem Namen des antiken Gesetzes wiederum einzuschleichen. Die Nachahmung und die Theorie, und mit ihnen der Sinn des Schönen und die Kunst selbst blieben einseitig und national. Die darauf folgende Anarchie aller eigenthümlichen Manieren, aller beschränkten Theorien, und verschiedenartigen Nachahmungen der Alten, und die endliche Verwischung und Vertilgung des einseitigen Nationalsinnes, bildet die Krise des Uebergangs von der zweyten zur dritten Periode. In dieser dritten Periode wird, wenigstens in einzelnen Anfangspunkten der ganzen Masse, das objektive Schöne wirklich erreicht; es zeigen sich Spuren davon in der Theorie, in der Nachbildung, in der Kunst und ihren Hervorbringungen, so wie im Gefühle, welches sie auffaßt.

Aber die zweyte Periode erstreckte sich nur über einen Theil, die Anfänge der dritten nur über einzelne Punkte der ganzen Masse, und ein bedeutender Theil derselben ist bis jetzt auf der ersten Stufe stehn geblieben, und noch immer ist der Zweck ganzer Dichtungsarten kein andrer, als eine getreue Darstellung des interessantesten Volks- oder Gesellschafts-Lebens. So wie nun der Nationalcharakter des europäischen Völkersystems in drey entscheidenden Krisen schon drey große Evolutionen erlebt hat, im Zeitalter der Kreuzzüge, im Zeitalter der Reformation und der Entdeckung von Amerika, und in unserm Jahrhundert; so hat auch die Nationalpoesie der Neuern in drey verschiednen Epochen dreymal geblüht.

Der Zustand der Kunstbildung unsres gegenwär-

tigen Zeitalters war es, der uns aufforderte, die ganze Vergangenheit zu überschauen. Wir sind nun zu dem Punkt zurückgekehrt, von dem wir ausgingen. Die Symptome, welche die Krise des Uebergangs von der zweyten zur dritten Periode der neuern Poesie bezeichnen, sind allgemein verbreitet, und hier und da regen sich schon unverkennbare Anfänge von objektiver Kunst und von der wahren Idee des objektiven Schönen. Noch war vielleicht kein Augenblick in der ganzen Geschichte des Schönen und der Dichtkunst so charakteristisch für das Ganze, so reich an Folgen der Vergangenheit, so schwanger mit fruchtbaren Keimen für die Zukunft; die Zeit ist für eine große Wiedergeburth der Kunstbildung reif. Was sich jetzt nur errathen läßt, wird man künftig bestimmt wissen; daß in diesem wichtigem Augenblick unter andern großen Krisen und neuen Wendungen in dem Gange der menschlichen Bildung, auch das Loos der ächten schönen Kunst auf der Wage der Geschichte entschieden wird. Nie würde unthätige Gleichgültigkeit gegen das Schöne, oder stolze Sicherheit über das schon Erreichte weniger angemessen seyn; nie durfte man aber auch eine größere Belohnung der Anstrengung erwarten, als die, welche der künftige Gang der Kunstbildung der Neuern verspricht. Vielleicht werden die folgenden Zeitalter oft zwar nicht mit vergötternder Bewundrung, aber doch nicht ohne Zufriedenheit auf das jetzige zurücksehn.

Die Theorie der Kunst hat den Punkt erreicht, von dem wenigstens ein allgemein entscheidendes Resultat, es falle nun aus, wie es wolle, nicht weit mehr entfernt seyn kann. Nach den pragmatischen Vorübungen des noch

in den technischen Einzelnheiten oder in der philologischen Ueberlieferung befangenen forschenden Instinkts, in der ersten Periode, deren Grundsatz die Autorität war, entstand die eigentliche wissenschaftliche Theorie. Ungefähr zu gleicher Zeit entwickelten und bildeten sich die entgegengesetzten Systeme einer rein idealen und der bloß empirischen Kunstlehre, in der zweyten Periode; und der Widerstreit der verschiedenen einseitigen Theorien führte die skeptische Ansicht der Kunst-Ideen in der Krise des Uebergangs von der zweyten zur dritten Periode herbey. Diese war die Vorbereitung und Veranlassung zu einer tief eindringenden Kritik der idealischen Urtheilskraft, und aller Grundbegriffe der Kunst und des Schönen, als Anfang der dritten Periode. Noch ist das Geschäft nichts weniger als beendigt. Die Kunstforscher und Begründer der Kunstwissenschaft selbst, welche gemeinschaftlich von den Resultaten der neuern Philosophie ausgegangen, sind weder in den Grundsätzen, noch in der Methode unter sich einig; und die neuere Philosophie selbst hat ihren hartnäckigen Kampf mit der skeptischen Denkart noch nicht völlig ausgestritten. Ueberhaupt ist im Gebiete der praktischen Philosophie noch vieles zu thun übrig. Aber nachdem seit Fichte das wesentliche Princip und die innre Idee der kritischen Philosophie in ein helleres Licht gesetzt worden, fehlt es nicht an einem sichren Fundament, den Kantischen Grundriß der praktischen Philosophie zu berichtigen, zu ergänzen, und auszuführen; und über die Möglichkeit eines festbegründeten Systems der Erkenntniß des Schönen, so wie der praktischen Kunst-Wissenschaft findet kein gegründeter Zweifel mehr Statt.

Auch im Studium der Griechen überhaupt und der griechischen Poesie insbesondre steht unser Zeitalter an der Gränze einer neuen großen Stufe. Lange Zeit kannte man die Griechen nur durch das Medium der Römer; das Studium war noch vereinzelt, und ohne alle philosophischen Ansichten und leitenden Ideen, in der ersten Periode. Dann ordnete und lenkte man das immer noch vereinzelte Studium nach willkührlichen Hypothesen, oder einseitigen Grundsätzen und bloß individuellen Gesichtspunkten, in der zweyten Periode. Schon studirt man die Griechen mehr und mehr in dem Zusammenhange des Ganzen und ohne einseitige Hypothesen, vielmehr mit Vernachläßigung aller bestimmten Principien; und dieses bildet die Krise des Uebergangs von der zweyten zur dritten Periode. Nur der letzte und größte Schritt ist noch zu thun übrig; die ganze Masse nach objektiven Begriffen und nothwendigen Ideen zu ordnen, als dritte Periode. Der chaotische Reichthum alles Einzelnen und der Streit der verschiednen Ansichten über das Ganze wird nothwendig dahin führen, eine allgemeingültige Ordnung der ganzen Masse zu suchen und zu finden. Zwar kann die Kenntniß der Griechen nie vollendet, und das Studium der griechischen Poesie nie erschöpft werden; doch läßt sich wohl ein fest bestimmter Punkt erreichen, welcher den Denker, den Geschichtsforscher, den Kenner und den Künstler vor gefährlichen Grundirrthümern, durchaus schiefen Richtungen, und verkehrten Versuchen der Nachahmung sichert.

„Aber sind nicht in dem Gange dieser Untersuchung selbst," könnte man sagen," dichterische Kraft und Sitt-

lichkeit als nothwendige Bedingungen für die Wiedergeburth der Kunst und Poesie ausgemittelt und aufgestellt worden? Wie läßt sich also über den künftigen Gang der Bildung etwas im voraus bestimmen, da diese vorläufigen Bedingungen selbst von einem glücklichen Zusammenfluß der seltensten Umstände, das heißt von uns ganz unbekannten Ursachen abhängen? Wer hat noch der Natur den Handgriff ablernen können, wie sie Genies erzeugt, und Künstler hervorbringt? Gewiß läßt sich die seltenste aller Gaben, das Kunst-Genie, auf die Gefahr sie zu verfälschen, durch Bildung wohl etwas vervollkommnen, aber nicht erschaffen! Auch im Umfang und in der Kraft der Sittlichkeit scheint es für die meisten Individuen eine ursprüngliche, unübersteigliche Gränze zu geben. Nur wenige selbstständige Ausnahmen sind in ihrer Vervollkommnung unbegränzt. Und scheinen nicht auch diese ihre Selbstständigkeit dem seltsamsten Zusammenfluß der glücklichsten Umstände, dem Zufall zu danken? Der stolzen Vernunft des reinen Denkers wird es freylich nicht zusagen, aber aus einer unbefangnen Ansicht der Kunstgeschichte scheint sich das Resultat zu ergeben; die Natur sey im Ganzen neidisch und karg mit ihren köstlichen Gaben. Nur dann und wann, in ihren glücklichsten Augenblicken, werfe sie nach Laune eine Handvoll ächter Künstlerseelen auf ein begünstigtes Land, damit das Licht des Schönen in dieser Dämmerwelt doch nicht gänzlich verlösche."

Schlechthin bestimmen läßt sich allerdings nichts über den künftigen Gang der Bildung, wahrscheinlich und im Grunde vermuthen sehr vieles; Vermuthungen, zu denen die Bedürfnisse der Menschheit nöthigen, welche die ewi-

gen Gesetze der Vernunft und der Geschichte rechtfertigen und begründen. Als hätten sie mit den Göttern zu Rathe gesessen, scheinen jene die geheimen Absichten und Antriebe, nach denen die Natur im Verborgnen handelt, zu wissen. So viel weiß die Wissenschaft und die Geschichte nicht. Doch das weiß sie, daß die Seltenheit des Genies nicht die Schuld der menschlichen Natur ist, sondern der unvollkommnen menschlichen Bildungskunst und ihrer, so viele intellektuellen Anlagen stümperhaft-störenden und zerstörenden Experimente. Ihr eigner unglücklicher Scharfsinn fesselt die Freyheit der Menschen, und hemmt die Gemeinschaft der Bildung. Wenn demungeachtet das unterdrückte Feuer sich einmal Luft macht, so wird das als ein Wunder angestaunt. Gebt die Bildung frey, und laßt sehn, ob es an Kraft fehlt! Warum hätte auch sonst von jeher, selbst die kleinste Gunst des Augenblicks eine so erstaunenswerthe Fülle schlummernder Kräfte, wie durch einen Zauberschlag, ans Licht gerissen?

Die nothwendigen Bedingungen aller menschlichen Bildung sind: Kraft, Gesetzmäßigkeit, Freyheit und Gemeinschaft. Erst wenn die Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Kraft durch eine objektive Grundlage und Richtung gesichert seyn wird, kann die Bildung des Schönen durch Freyheit der Kunst und Gemeinschaft des Kunstgefühls allgemein durchgreifend und öffentlich werden. Aechte Schönheit muß erst an recht vielen einzelnen Punkten feste Wurzel gefaßt haben, ehe sie sich über die ganze Fläche allgemein verbreiten, ehe die neuere Poesie die zunächst bevorstehende Stufe ihrer Entwicklung, die durch-

gängige Herrschaft des objektiven Schönen über die ganze Masse, erreichen kann.

Man darf aber nicht etwa mit einigen Bedingungen der Kunstbildung gleichsam warten, bis man mit den andern fertig wäre; sie stehn alle vier in durchgängiger Wechselwirkung. Es ist daher auch jetzt schon nicht zu frühzeitig, alles was die künstlerische Mittheilung hemmen könnte, aus dem Wege zu räumen. Es herrscht besonders unter den deutschen Dichtern und Kennern eine sehr nachtheilig wirkende und eigentlich kleinliche Denkart, welche den ursprünglichen deutschen Mangel an Mittheilungsfähigkeit zum Grundsatz erhebt und als solchen feststellt. Der erhabene Gleichmuth der deutschen Nation in Dingen, welche die Nation oder die Kunst betreffen, und dann die neidischen Anfeindungen kleiner Geister, erzeugen oft bey verdienstvollen aber eiteln Männern eine üble Laune, welche sich bis zu einer bösartigen Bitterkeit verhärten kann. Schmollend hüllen sie ihre beleidigten Ansprüche in höhnenden Stolz, verschließen ihr Talent ganz in sich, oder treten nur mit einer sauern Miene ins Publikum. Ihr Gemüth ist so unfähig, sich über die enge Gegenwart zu erheben, daß sie die ächte Schönheit überhaupt für ein nicht mitzutheilendes und nur den wenigen Eingeweihten zugängliches Mysterium, und die Öffentlichkeit der Kunstbildung für ganz unmöglich halten. Aber nur durch Geselligkeit wird die rohe Eigenthümlichkeit gereinigt und gemildert, erwärmt und erheitert; das innre Feuer sanft ans Licht getrieben, die äußre Gestalt berichtigt und bestimmt, gerundet und geschärft. Unmäßige Einsamkeit hingegen ist die Mutter seltsamer Launen.

Daher die eckichte Härte, der rauhe Ton, das finstre Colorit mancher, sonst vortreflichen Deutschen Schriftsteller. Dieser Weg kann endlich so weit von der Einfalt der Natur, von dem großen Wesentlichen, und der ächten Schönheit entfernen, daß sich Zweifel regen dürften, ob jene künstlerischen Mysterien nicht etwa ein Orden ohne Geheimniß seyn möchten, wo jeder glaubt, der andre wüßte es.

Durch die ganze Art und Beschaffenheit ihrer Kenntnisse, durch ihre Sitten und Neigung zur allgemeinen Mittheilung aller Ansichten und Gefühle, wie jeder herrschenden Meinung von jeher gestimmt, sind dagegen die Franzosen auch an dem Talent dazu, in dem letzten Jahrhundert, den andern Nationen und besonders auch der deutschen überlegen gewesen. Eben daher haben sie auch vorzüglich nur in der öffentlichen Poesie eine hohe Stufe der Vollkommenheit zu erreichen gestrebt und geglaubt. In derjenigen Gattung der Poesie aber, welche vorzugsweise die öffentliche genannt werden kann, in der dramatischen nämlich, haben sie sich ganz auf die Seite der Rhetorik gewendet; der Grund und die Veranlassung zu der überwiegenden Hinneigung auf diese rhetorische Seite der Kunst, lag schon in der ganzen Form ihres gesellschaftlichen Lebens, so wie in den politischen Ereignißen. Indessen können dieselben Veranlassungen und Bedingungen, welche im Allgemeinen den überwiegenden Hang zur bloßen Rhetorik befördern, in einzelnen tieferen Charakteren, die sich über jene Sphäre erheben, wie jedes Extrem schon ganz natürlich seinen Gegensatz hervorruft, auch einen Schwung von höherer Art erre-

gen, welcher dann in der gewohnten Geistesklarheit und Stärke des Ausdrucks, um so mehr sich als wahrhaft dichterisch und lyrisch kund gibt. Wo in einem scharf bestimmten Nationalcharakter nur einige große und schöne Züge vorhanden sind, welche die Grundlinien und Umrisse einer idealischen Ausführung werden können; wo es an dichterischem Talent nur nicht ganz fehlt, wo es nur einige Kunstbildung giebt; da muß höhere Lyrik wie von selbst entstehen, sobald große Ereignisse auch große Empfindungen und Ansichten wecken, welche lyrisch ausgesprochen, wenn sie auch den öffentlichen Sitten und Neigungen des Volkes nicht entsprechen können, dagegen dem edleren Wollen der wenigen Gefühlvollen, als der bessern Seele der Nation, eine öffentliche Stimme leihen. Die entschiedenste und beschränkteste Einseitigkeit ist übrigens der lyrischen Schönheit nicht schlechthin ungünstig, wenn der Mangel an Umfang nur, wie bey dem dorischen Volksstamme, durch innre Kraft und Hoheit ersetzt wird.

Das schöne Drama hingegen erfordert einen unbegränzten Umfang der Bildung, und völlige Freyheit von allen National-Schranken; Eigenschaften, von denen die Franzosen sehr weit entfernt sind! Es könnten leicht Jahrhunderte hingehen, ehe sie dieselben erreichen; denn die neue politische Thätigkeit und Wirksamkeit hat die Einseitigkeit ihres Nationalcharakters nur noch stärker entwickelt und noch schneidender hervorgehoben. Daher ist die französische Tragödie auch ein classisches Urbild einer künstlich verkehrten Dichtungsform geworden. Sie ist, in allem diesem Pompe einer oberflächlichen Rhetorik, nicht nur eine leere Form, ohne wahre Kraft der Poesie, ohne Tiefe und

Eigenthümlichkeit; sondern auch ihre Form selbst ist ein widersinniger Mechanismus, ohne innres Leben und natürliche organische Entfaltung. Der französische Nationalcharakter kann im Roman und im Lustspiel, welche sich mit dem bescheidnen Range subjektiver Darstellungen begnügen, leicht sehr interessant und liebenswürdig erscheinen; in der falschen Tragödie hingegen wird durch die mißglückte Anmaßung einer objektiven Darstellung und angenommenen Kunstform die ungünstigste Seite desselben gleichsam bis zum Unerträglichen gesteigert. Im steten Wechsel des Widerlichen und des Unnatürlichen ist hier häßliche Heftigkeit und abgeschliffne Leerheit innigst in einander verschmolzen. Gleichwohl gründen die Franzosen ihre Ansprüche in der Poesie nur auf jenes falsche Gebilde von leidenschaftlicher Rhetorik; nicht auf ihre wahre poetische Naturanlage, die sie selbst am meisten verkennen.

Ohnehin fehlt es den Franzosen, so wie den Engländern und Italiänern, von deren Poesie es wohl eben so wenig zu besorgen ist, daß sie den Deutschen im Ruhme der Kunst voraneilen möchten; an der Wissenschaft von der Kunst und mehrentheils auch an ächter Kenntniß und an einem künstlerischen Urtheil von der alten Poesie. Um nur auf die Spur zu kommen, wie sie den Weg dahin finden könnten, würden sie bey den Deutschen in die Schule gehen müssen; wozu sie sich immer noch nicht recht entschließen wollen!

In Deutschland und nur in Deutschland hat die wissenschaftliche und geschichtliche Kunstforschung und das Studium der Griechen eine Höhe erreicht, welche eine gänzliche Umbildung der Dichtkunst und des herrschenden Kunst-

sinnes nothwendig zur Folge haben muß. Die wichtigsten Fortschritte in der stufenweisen Entwicklung der philosophischen Kunstlehre waren das frühere rationale und das neuere kritische System. Beyde sind durch deutsche Erfinder, jenes durch die Bearbeiter der Leibnitzischen Philosophie, dieses durch Kant und seine Nachfolger gestiftet und ausgebildet. Jene früheren deutschen Kunstsysteme, enthielten zwar nur die erste Grundlage, aus denen sich die unendlich mannichfaltigen und reichen Forschungen der neuern Philosophie entwickelt und über alle Zweige der geistigen Bildung verbreitet haben. Gleichwohl sind auch schon jene ersten Versuche zu einer tiefer eindringenden Theorie des Schönen den andern Nationen weit voraus gegangen, und noch nicht von ihnen eingeholt worden. Das empirische und skeptische System der Kunstlehre dagegen war vielmehr ein nothwendiger Erfolg von dem allgemeinen Gange der Philosophie, als eigentliche Erfindung und Verdienst einiger englischen Schriftsteller. In dieser ältern Manier der classischen Kunstkritik übertrifft unser Lessing an Scharfsinn und an ächtem Schönheitsgefühl seine Vorgänger in England unendlich weit. Eine ganz neue, und ungleich höhere Stufe des griechischen Studiums aber ist durch Deutsche herbeygeführt, und wird vielleicht noch geraume Zeit ihr ausschließliches Eigenthum bleiben. Statt der vielen Nahmen, die hier genannt werden könnten, wollen wir nur Herder nennen, welcher die umfassendste Kenntniß mit dem zartesten Gefühl und der biegsamsten Empfänglichkeit vereinigt; und durch eine besondre Gabe geschichtlicher Divination, tief fühlender Charakteristik und künstlerisch auffassender, alles nachdich-

tender, in jegliche Weiſe und Form ſich hineinempfindender Fantaſie den erſten Grund gelegt und die Züge vorgezeichnet hat, zu der neuen Art von Kritik, welche als die eigenthümlichſte Frucht der deutſchen Geiſtesbildung und Wiſſenſchaft, aus beyden gemeinſam hervorgegangen iſt.

Vor allen aber muß Winkelmann als derjenige genannt und geprieſen werden, welcher zuerſt die Geſchichte der Kunſt und eben dadurch auch die Wiſſenſchaft des Alterthums ganz neu begründet hat. Denn nur durch die Erkenntniß der Kunſt wird uns das Verſtändniß des Alterthums geöffnet, da die Bildung deſſelben ganz auf der Idee des Schönen beruht. Die rechte Einſicht und künſtleriſche Weisheit geht nach der Platoniſchen Lehre, aus der Bewunderung hervor, nämlich aus der tief empfundenen, reinen Begeiſterung für das Göttliche und Schöne. Dieſes war die edle Triebfeder und beſeelende Kraft, von der alles in Winkelmann ausging, und wodurch er Werke über die Kunſt hervorgebracht hat, welche ſelbſt als Kunſtwerke der geſchichtlichen Wiſſenſchaft, in gediegener Bildung, das Gepräge unſterblicher Dauer an ſich tragen; wie dieſes auch von allen Nationen anerkannt worden. Was eine Geſchichte der Kunſt ſeyn ſoll; die erſten Anfänge und Keime, die höhern Stufen der Entfaltung, die Glieder und Theile des Ganzen, die Arten, Richtungen und Schulen, alles dieſes treu beachtend und ſorgſam würdigend, den reinen Blick des Geiſtes ſtets auf die Idee des höchſten Schönen gerichtet; das hat Winkelmann vor allen andern zuerſt gezeigt und als Kenner der Kunſt mit eignem Kunſtſinn im hohen Styl ſeiner Geſchichte wiedergegeben. Denn wiewohl ſein Unternehmen zunächſt nur auf die

bildende Kunst gerichtet war; so kann die Anwendung davon auf die Poesie und auf die gesammte geistige und sittliche Bildung des Alterthums, nach dem gleichen hohen Schönheitsgefühle und großem Kunstverstande, von dieser festen Grundlage aus, nunmehr leichter gefunden und auch zur allgemeinen Anerkennung gebracht werden.

Wer konnte noch an der Dichtergabe der deutschen Künstler zweifeln, seit der kühne, erfinderische Klopstock der Stifter und Vater der deutschen Poesie ward? Nachdem auch Wieland sie in nachlässig-gefälligem Gewande liebenswürdiger darzustellen suchte? Der Scharfsinn Lessings sie im Ausdruck reinigte und im Urtheil schärfte? Schiller ihr die starke Gedankenkraft und einen höhern Schwung der Leidenschaft gab? Welch' ein neuer Frühling, welche schöne Morgenröthe von Poesie ließ sich nicht von einer reicheren Zeit da erwarten, wo selbst die ersten Anstrengungen, unter einer noch rauhen, mehrentheils ungünstigen Umgebung, schon so ruhmwürdig vorgeschritten waren? Durch jeden dieser früheren Meister ward die Masse der deutschen Dichtkunst, zu neuem Leben begeistert, und strebte mit frischer Kraft immer mächtiger vorwärts. Wie viele andre Dichter folgten jenen ersten Erfindern glücklich und dennoch eigenthümlich, oder gingen auch ihren eignen, vielleicht nicht weniger merkwürdigen Gang, welcher nur darum weniger bemerkt ward, weil er mit dem Geiste der Zeit und dem Gange der öffentlichen Bildung nicht so gut zusammentraf? Auch Bürgers rühmlicher Versuch, die Kunst aus den engen Bücherfälen der Gelehrten und den Gesellschaftskreisen der Mode in die freye lebendige Natur zurückzuführen, und den Zauber des Ge-

ganzes und das Geheimniß der Poesie liebevoll dem Volke mitzutheilen, ist nicht ohne den glücklichsten bleibenden Einfluß gewesen, und soll nach Verdienst gepriesen werden.

Welchen weiten Weg haben unsre bedeutendsten Nebenbuhler, Engländer oder Franzosen, noch zurückzulegen, ehe sie es nur ahnden können, wie sehr sich Goethe den Griechen nähere! Und wenn sie ihn je erfassen möchten, so würden sie eher alles andre, aus der tragischen Schwermuth seiner ersten noch jugendlichen Fantasie, sich anzueignen suchen, als den reinen Künstlersinn für die antike Schönheit. Noch ein andres Zeichen von der Annäherung zum Antiken in der deutschen Poesie ist die auffallende Hinneigung zum Chor in den höhern lyrischen Gedichten, wie die Götter Griechenlands und die Künstler von Schiller; eines Dichters, der sonst durch seinen ursprünglichen Haß aller Schranken, vom classischen Alterthum am weitesten entfernt zu seyn scheint. So verschieden auch die äußre Ansicht, ja manches Wesentliche seyn mag, so ist doch die Gleichheit dieser großen lyrischen Richtung selbst mit der chorischen Dichtungsart der Alten unverkennbar. Diesem Künstler gab die Natur die Stärke der Empfindung, die Hoheit der Gesinnung, die Fülle der Einbildungskraft, die Würde der Sprache, die Gewalt des Gedankens, die Brust und Stimme, welche der Dichter haben soll, der eine sittliche Masse in sein Gemüth fassen, den Zustand eines Volks darstellen, und die Menschheit aussprechen will.

Menschen, deren kurzsichtiger Blick jeder großen historischen Ansicht ganz unfähig ist, die im Einzelnen nur das Einzelne wahrnehmen, und alles nur Stück für

Stück und ohne den innern geistigen Zusammenhang sehen, wird es nicht an kleinlichen Einreden gegen diese höhere Bestimmung der deutschen Dichtkunst fehlen. Wenn aber ein glücklicher Anstoß die noch schlummernde Mittheilungsfähigkeit des deutschen Geistes und der deutschen Kunst plötzlich in lebendige Regsamkeit versetzte; so würden selbst die Beobachter, welche nur was im Großen ganz öffentlich geschieht, hintendrein erblicken mögen, mit überraschtem Staunen gewahr werden, daß die Deutschen auch hier die gebildetsten Nationen Europa's im Einzelnen an Höhe der Bildung eben so weit übertreffen, als sie denselben an allgemeiner und durchgreifender Verbreitung der Bildung nachstehen.

Winkelmann redet einmal von den Wenigen, welche noch die griechischen Dichter kennen. Sollten es nicht schon jetzt in Deutschland einige mehr seyn? Wird die Zahl derer, welche nach ächter Kunst streben, nicht auch ferner noch wachsen? In dieser Hoffnung weihe und widme ich dieses kunstforschende Werk allen Künstlern. Wie nehmlich die Griechen auch denjenigen Musiker nannten, welcher die sittliche Fülle seines innern Gemüths rhythmisch ordnet, und zur Harmonie gestaltet; so nenne ich alle diejenigen „Künstler", welche das Schöne lieben.

II.

Gespräch über die Poesie.

1800.

Alle Gemüther, welche sie lieben, befreundet und bindet die Poesie mit unauflöslichen Banden. Mögen die Menschen sonst im eignen Leben das Verschiedenste suchen, einer gänzlich verachten, was der andre am heiligsten hält, sich verkennen, nicht vernehmen, ewig fremd bleiben; in dieser Region sind sie dennoch durch höhere Zauberkraft einig und in Frieden. Jede Muse sucht und findet die andre, und alle Ströme der ewigen Fantasie fließen zusammen in das allgemeine große Meer der Einen, untheilbaren Poesie.

Die Vernunft ist nur Eine in allen und dieselbe; wie aber jeder Mensch seine eigne Natur hat und seine eigne Liebe, so trägt auch jeder seine eigne Poesie in sich. Die muß ihm bleiben und soll ihm bleiben, so gewiß er der ist, welcher er ist, so gewiß nur irgend etwas Ursprüngliches in ihm war; und keine Kritik kann und darf ihm sein eigenstes Wesen, seine innerste Kraft rauben, um ihn zu einem allgemeinen Bilde ohne Geist und ohne Sinn zu läutern und zu reinigen, wie die Thoren sich bemühen, die nicht wissen, was sie wollen. Aber lehren soll ihn die hohe Wissenschaft ächter Kritik, wie er sich selbst bilden muß in sich selbst, und vor allem soll sie ihn

lehren, auch jede andre selbstständige Gestalt der Poesie in ihrer classischen Kraft und Fülle zu fassen, daß die Blüthe und der Kern fremder Geister Nahrung und Saame werde für seine eigne Fantasie.

Nie wird der Geist, welcher, wie ein alter Dichter sagt „die Orgien der wahren Muse kennt", auf dieser Bahn bis ans Ende dringen, oder wähnen, daß er es erreicht habe; denn nie kann er eine Sehnsucht stillen, die aus der Fülle der Befriedigungen selbst sich ewig von neuem erzeugt. Unermeßlich und unerschöpflich ist die Welt der Poesie, wie der Reichthum der belebenden Natur an Gewächsen, Thieren und Bildungen jeglicher Art, Gestalt und Farbe. Selbst die künstlichen Werke oder natürlichen Erzeugnisse, welche die Form und den Nahmen von Gedichten tragen, wird nicht leicht auch der umfassendste alle begreifen. Und was sind sie gegen die innre, bewußtlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüthe der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht? Diese aber ist die erste, ursprüngliche, ohne die es gewiß keine Poesie der Worte geben würde. Ja wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen andern Gegenstand und keinen andern Stoff aller Thätigkeit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, dessen Theil und Blüthe auch wir sind; die irdische Schöpfung dieser schönen Sternenwelt. Die Musik dieses unendlichen Spielwerks zu vernehmen, die Schönheit dieses göttlichen Gedichts zu verstehen, sind wir fähig, weil auch ein Funken des ewigen Dichters, und seines schaffenden Geistes in uns lebt und tief unter der Asche der selbstge-

machten Unvernunft mit heimlicher Gewalt zu glühen niemals aufhört.

Es ist nicht nöthig, daß irgend jemand sich bestrebe, etwa durch vernünftige Reden und Lehren die Poesie zu erhalten und fortzupflanzen, oder gar sie erst hervorzubringen, zu erfinden, aufzustellen und ihr warnende Gesetze und strafende Vorschriften zu geben, wie es die Theorie der Dichtkunst so gern möchte. Wie der Kern der Erde sich von selbst mit Gebilden und Gewächsen bekleidete, wie das Leben von selbst aus der Tiefe hervorsprang, und alles voll ward von Wesen, die sich fröhlich vermehrten; so blüht auch die Poesie von selbst aus der unsichtbaren Urkraft der Menschheit hervor, wenn der erwärmende Strahl der göttlichen Sonne sie trifft und befruchtet. Nur Gestalt und Farbe können es nachbildend ausdrücken, wie der Mensch gebildet ist; und so läßt sich auch eigentlich nicht reden von der Poesie als nur in Poesie.

Die Ansicht eines jeden von ihr ist wahr und gut, in so fern sie selbst Poesie ist. Da nun aber seine Poesie, eben weil es die seine ist, beschränkt seyn muß, so kann auch seine Ansicht der Poesie nicht anders als beschränkt seyn. Dieses kann der Geist nicht ertragen, ohne Zweifel weil er, ohne es zu wissen, es dennoch weiß, daß kein Mensch schlechthin nur ein Mensch ist, sondern zugleich auch die ganze Menschheit wirklich und in Wahrheit in sich umfassen und selbst seyn kann und soll. Darum geht der Mensch, sicher sich selbst immer wieder zu finden, immer von neuem aus sich heraus, um die Ergänzung seines innersten Wesens in der Tiefe eines fremden zu suchen und zu finden. Das Spiel der Mittheilung und der

Annäherung ist das Geschäft und die Kraft des Lebens; unbedingte Vollendung ist nur im Tode.

Darum darf es auch dem Dichter nicht genügen, den Ausdruck seiner eigenthümlichen Poesie, wie sie ihm angebohren und angebildet wurde, in bleibenden Werken zu hinterlassen. Er muß streben, seine Poesie und seine Ansicht der Poesie ewig zu erweitern, und sie der höchsten zu nähern, die überhaupt auf der Erde möglich ist; dadurch daß er seinen Theil an das große Ganze auf die bestimmteste Weise anzuschließen strebt; denn die tödtende Verallgemeinerung wirkt gerade das Gegentheil.

Er kann es, wenn er den Mittelpunkt gefunden hat, durch Mittheilung mit denen, die ihn gleichfalls von einer andern Seite auf eine andre Weise gefunden haben. Die Liebe bedarf der Gegenliebe. Ja für den wahren Dichter kann selbst das Verkehr mit denen, die nur auf der bunten Oberfläche spielen, heilsam und lehrreich seyn. Er ist ein geselliges Wesen.

Wohl hatte es darum von jeher einen großen Reiz, mit Dichtern und dichterisch Gesinnten über die Poesie zu reden. Viele Gespräche der Art mag man nie vergessen, von andern weiß man nicht genau, was der Fantasie und was der Erinnerung angehört; vieles ist wirklich darin, andres ersonnen. So das gegenwärtige, welches ganz verschiedene Ansichten gegen einander stellen soll, deren jede aus ihrem Standpunkte den unendlichen Geist der Poesie in einem neuen Lichte zeigen kann, und die alle mehr oder minder bald von dieser bald von jener Seite in den eigentlichen Kern zu dringen streben. Die befriedigende Vollständigkeit, welche aus dieser Mannichfaltigkeit der An-

sichten hervorging, erzeugte den Entschluß, was in einem Kreise von Freunden bemerkt und anfänglich nur in Beziehung auf sie gedacht war, allen denen mitzutheilen, die eine eigne Liebe im Busen spüren und gesonnen sind, in das Heiligthum der Natur und in die Geheimnisse der Poesie, Kraft ihrer innern Lebensfülle, durch sich selbst einzudringen.

Amalia und Camilla geriethen so eben über ein neues Schauspiel in ein Gespräch, das immer lebhafter wurde, als zwey von den erwarteten Freunden, die wir Markus und Antonio nennen wollen, in abgebrochener Unterredung, unter Scherz und Lachen in die Gesellschaft traten. Nachdem jene beyden hinzugekommen, war diese nun so vollständig, als sie sich gewöhnlich bey Amalien zu versammeln pflegte, um sich frey und froh mit ihrer gemeinschaftlichen Liebhaberey zu beschäftigen. Ohne Verabredung oder Gesetz fügte es sich meistens von selbst, daß Poesie der Gegenstand, die Veranlaßung, der Mittelpunkt ihres Beysammenseyns war. Bisher hatte bald dieser bald jener unter ihnen ein dramatisches Werk oder auch ein andres vorgelesen, worüber dann viel hin und her geredet, und manches Gute und Schöne gesagt ward. Doch fühlten bald alle mehr oder minder einen gewissen Mangel bey dieser Art der Unterhaltung. Amalia bemerkte den Umstand zuerst und wie ihm zu helfen seyn möchte. Sie meynte, die Freunde wüßten nicht klar genug um die Verschiedenheit ihrer Ansichten. Dadurch werde die Mittheilung verworren, und schwiege mancher gar, der sonst

wohl reden würde. Jeder, oder zunächst nur wer eben am meisten Lust habe, solle einmal seine Gedanken über Poesie, oder über einen Theil, eine Seite derselben von Grund des Herzens aussprechen, oder lieber ausschreiben, damit man schwarz auf weiß besitze, wie es ein jeder meyne. Camilla stimmte ihrer Freundinn lebhaft bey, damit wenigstens einmal etwas neues geschähe, zur Abwechslung von dem ewigen Lesen. Der Streit, sagte sie, würde dann erst recht arg werden; und das müsse er auch, denn eher sey keine Hoffnung zum vollständigen Frieden.

Die Freunde ließen sich den Vorschlag gefallen und legten sogleich Hand ans Werk, um ihn auszuführen. Selbst Lotharo, der sonst am wenigsten sagte und stritt, ja oft Stundenlang bey allem, was die andern sagen und streiten mochten, in Schweigen blieb und sich in seiner Ruhe nicht stören ließ, schien den lebhaftesten Antheil zu nehmen, und gab selbst Versprechungen, etwas vorzulesen. Das Interesse wuchs mit dem Werk und mit den Vorbereitungen dazu, die Frauen machten sich ein Fest daraus, und es wurde endlich ein Tag festgesetzt, an dem jeder vorlesen sollte, was er bringen würde. Durch alle diese Umstände war die Aufmerksamkeit gespannter, als gewöhnlich; der Ton des Gesprächs indessen blieb ganz so zwanglos, wie er sonst unter ihnen zu seyn pflegte.

Camilla hatte mit vielem Feuer ein Schauspiel beschrieben und gerühmt, was am Tage zuvor gegeben war. Amalia hingegen tadelte es, und behauptete, es sey von Kunst ja von Verstand durchaus keine Ahndung darin. Ihre Freundin gab dieß sogleich zu; aber sagte sie, es ist doch abwechselnd und lebendig genug, oder

wenigſtens können es gute Schauſpieler, wenn ſie guter Laune ſind, dazu machen. — Wenn ſie wirklich gute Schauſpieler ſind, ſagte Andrea, indem er auf ſeine Rolle und nach der Thüre ſah, ob die Fehlenden nicht bald kommen würden; wenn ſie wirklich gute Schauſpieler ſind, ſo müſſen ſie eigentlich alle gute Laune verlieren, daß ſie die der Dichter erſt machen ſollen. — Ihre gute Laune, Freund, erwiederte Amalia, macht Sie Selbſt zum Dichter; denn daß man dergleichen Schauſpielſchreiber Dichter heißt, iſt doch nur ein Gedicht, und eigentlich viel ärger, als wenn die gewöhnlichen Komödianten ſich Künſtler nennen oder nennen laſſen. — Gönnt uns aber doch unſre Weiſe, ſagte Antonio, indem er ſichtbar Camillas Parthey nahm; wenn ſich einmal durch glücklichen Zufall ein Funken von Leben, von Freude und Geiſt in der gemeinen Maſſe entwickelt, ſo wollen wir es lieber erkennen, als uns immer wiederholen, wie gemein nun eben die gemeine Maſſe iſt. — Darüber iſt ja gerade der Streit, ſagte Amalia; gewiß es hat ſich in dem Stück, von dem wir reden, gar nichts weiter entwickelt, als was ſich faſt alle Tage da entwickelt; eine gute Portion Albernheit. Sie fing hierauf an, Beyſpiele anzuführen, worin ſie aber bald gebeten wurde, nicht länger fortzufahren; und in der That bewieſen ſie nur zu ſehr, was ſie beweiſen ſollten.

Camilla erwiederte dagegen, dieſes treffe ſie gar nicht, denn ſie habe auf die Reden und Redensarten der Perſonen im Stück nicht ſonderlich Acht gegeben. — Man fragte ſie, worauf ſie denn geachtet habe, da es doch kein Singſpiel ſey? — Auf die äußre Erſcheinung, ſagte

sie, die ich mir wie eine leichte Musik habe vorspielen lassen. Sie lobte dann eine der geistreichsten Schauspielerinnen, schilderte ihre Manieren, ihre schöne Kleidung, und äußerte ihre Verwunderung, daß man ein Wesen wie unser Theater, so schwer nehmen könne. Gemein sey da in der Regel freylich fast alles; aber selbst im Leben, wo es einem doch näher trete, mache ja oft das Gemeine eine sehr romantische und angenehme Erscheinung. — Gemein in der Regel fast alles, sagte Lothario; dieses ist sehr richtig. Wahrlich, wir sollten nicht mehr so häufig an einen Ort gehen, wo der von Glück zu sagen hat, der nicht von störendem Gedränge, oder von unangenehmen Nachbaren leidet. Man forderte einmal von einem Gelehrten eine Inschrift für das Schauspielhaus. Ich würde vorschlagen, daß man jenen Spruch aus Schillers Wallenstein darüber setzte: „Denn das Gemeine macht den Menschen." Eine Stelle, welche bey vollem Schauspielhause gewöhnlich mit rauschendem Beyfall aufgenommen wird; wie ich selbst oftmals Zeuge davon war.

Hier wurde das Gespräch durch die eintretenden Freunde unterbrochen, und wären sie zugegen gewesen, so dürfte der Streit wohl eine andre Richtung und Verwicklung gewonnen haben; denn Markus dachte nicht so über das Theater, und konnte die Hoffnung nicht aufgeben, daß wie tief es auch jetzt in Verfall seyn möge, mit der Zeit doch noch etwas recht Vortreffliches daraus werden könne und müsse.

Sie traten, wie gesagt, mit vielem Lachen in die Gesellschaft, und aus den letzten Worten, die man hören

konnte, ließ sich schließen, daß ihre Unterhaltung sich auf die sogenannten classischen Dichter der Engländer bezog. Man sagte noch einiges über denselben Gegenstand, und Antonio, der sich gern bey Gelegenheit mit dergleichen polemischen Einfällen dem Gespräch einmischte, das er selten selbst führte, behauptete, die Grundsätze ihrer dichterischen Kritik und ihres Kunst-Enthusiasmus wären im Smith über den Nationalreichthum zu suchen. Sie wären nur froh, wenn sie wieder einen Classiker in die öffentliche Schatzkammer eintragen könnten. Wie jedes Buch auf dieser Insel ein Essay, so werde da auch jeder Schriftsteller, wenn er nur seine gehörige Zeit gelegen habe, zum Classiker. Sie wären aus gleichem Grund und in gleicher Weise auf die Verfertigung der besten Scheeren stolz, wie auf die der besten Poesie. Ein Engländer lese den Shakspeare eigentlich nicht anders wie den Pope, den Dryden, oder wer sonst noch Classiker sey; bey dem einen denke er eben nicht mehr als bey dem andern. — Markus meynte, das goldne Zeitalter sey nun einmal eine moderne Krankheit, durch die jede Nation hindurch müsse, wie die Kinder durch die Pocken. — So müßte man den Versuch machen können, die Kraft der Krankheit durch Inoculation zu schwächen, sagte Antonio. Ludoviko, welcher mit seiner zersetzenden Philosophie das Verwerfen und Verneinen gern im Großen trieb, fing an von einem System der falschen Poesie zu sprechen, was er darstellen wolle, wie es in diesem Zeitalter besonders bey Engländern und Franzosen epidemisch gewesen und zum Theil noch sey; der tiefe gründliche Zusammenhang aller dieser falschen Tendenzen, die so schön übereinstimmen, eine

die andre ergänzen und sich freundschaftlich auf halbem Wege entgegenkommen, sey eben so merkwürdig und lehrreich als unterhaltend und grotteſk. Er wünschte sich nur Verse machen zu können; denn in einem komischen Gedicht müßte sich, was er meyne, eigentlich erst recht klar und deutlich machen lassen. Er wollte noch mehr davon sagen, aber die Frauen unterbrachen ihn und forderten den Andrea auf, daß er anfangen möchte; sonst wäre des Vorredens kein Ende, nachher könnten sie ja deſto mehr reden und streiten. Andrea schlug die Rolle auf und las.

Epochen der Dichtkunst.

Wo irgend lebendiger Geist in einem gebildeten Buchstaben gebunden erscheint, da ist Kunst; eine absichtlich bestimmte Absonderung, oder klar gedachte Umgränzung, ein Stoff zu überwinden, Werkzeuge zu gebrauchen, ein Entwurf und Gesetze der Behandlung. Darum sehen wir die Meister der Poesie sich mächtig bestreben, sie auf das vielseitigste zu bilden. Sie ist eine Kunst, und wo sie es noch nicht war, soll sie es werden, und wenn sie es wurde, erregt sie gewiß in denen, die sie wahrhaft lieben, eine starke Sehnsucht, sie zu erkennen, die Absicht des Meisters zu verstehen, die Natur des Werks zu begreifen, den Ursprung der Schule, den Gang der Ausbildung zu erfahren. Die Kunst ruht auf dem Wissen, und die Wissenschaft der Kunst ist ihre Geschichte.

Es ist aller Kunst wesentlich eigen, sich an das Gebildete anzuschließen, und darum steigt die Geschichte von

Geschlecht zu Geschlecht, von Stufe zu Stufe immer höher ins Alterthum zurück, bis zur ersten ursprünglichen Quelle.

Für uns Neuere, für Europa liegt diese Quelle in Hellas, und für die Hellenen und ihre Poesie war es Homeros und die alte Schule der Homeriden. Eine unversiegbare Quelle allbildsamer Dichtung war es, ein mächtiger Strom der Darstellung, wo eine Woge des Lebens auf die andre rauscht, ein ruhiges Meer, in welchem sich die Fülle der Erde und der Glanz des Himmels freundlich spiegeln. Wie die Weisen den Anfang der Natur im Wasser suchen, so zeigt sich auch hier die älteste Poesie in flüßiger Gestalt.

Um zwey verschiedene Mittelpunkte vereinigte sich die Masse der Sage und des Gesanges. Hier ein großes gemeinsames Unternehmen, ein Gedränge von Kraft und Zwiespalt, der Ruhm des Tapfersten; dort die Fülle des Sinnlichen, Neuen, Fremden, Reizenden, das Glück einer Familie, ein Bild der gewandtesten Klugheit, wie ihr endlich die erschwerte Heimkehr dennoch gelingt. Durch diese ursprüngliche Absonderung ward das vorbereitet und gebildet, was wir Ilias und Odyssee nennen, und was in ihr eben einen festen Anhalt fand, um vor andern Gesängen der gleichen Zeit in festerem Zusammenhange für die Nachwelt zu bleiben.

In dem Gewächs der Homerischen sehen wir gleichsam das Entstehen aller Poesie; aber die Wurzeln entziehen sich dem Blick, und die Blüthen und Zweige der Pflanze treten in einer Schöne, welche wir kaum begreifen, aus der Nacht des Alterthums hervor. Dieses rei-

zend gebildete Chaos ist der Keim, aus welchem die Welt der Poesie, sich organisch gestaltend, hervorging.

Die epische Form verdarb schnell. Statt dessen erhob sich, auch bey den Joniern, die Kunst der Jamben, welche im Stoff und in der Behandlung der grade Gegensatz der Sagen- und Helden-Poesie, und eben darum der zweyte Mittelpunkt der hellenischen Poesie war; und an und mit ihr die Elegie, welche sich fast eben so mannichfach verwandelte und umgestaltete wie das Epos.

Was Archilochos war, muß uns außer den Bruchstücken, Nachrichten und Nachbildungen des Horatius in den Epoden, die Verwandtschaft der Komödie des Aristophanes und selbst die entferntere der römischen Satire vermuthen lassen. Mehr haben wir nicht, diese größte Lücke in der Hellenischen Kunstgeschichte auszufüllen. Doch leuchtet es jedem, der nachdenken will, ein, wie es ewig im Wesen der höchsten Poesie liege, auch in begeistertem Zorn auszubrechen, und ihre volle Kraft an dem fremdesten Stoff der gemeinen Gegenwart zu äußern.

Dieses sind die Quellen der hellenischen Poesie, ihre Grundlage und Anfang. Die schönste Blüthe derselben umfaßt die melischen, chorischen, tragischen und komischen Werke der Dorier, Aeolier und Athener von Alkman und Sappho bis zum Aristophanes. Was uns aus dieser wahrhaft goldenen Zeit in den höchsten Gattungen der Poesie übrig geblieben ist, trägt mehr oder minder einen schönen und großen Styl an sich; es ist die volle Kraft lebendiger Begeisterung und die edelste Ausbildung der Kunst in göttlicher Harmonie. Das Ganze ruht auf dem festen Boden der alten Dichtung, Eins und untheilbar durch das

feſtliche Leben freyer Menſchen und durch die geheiligte Sage und Kraft der alten Götter.

Die meliſche Poeſie ſchloß ſich, mit ihrer Muſik aller ſchönen Gefühle, zunächſt an die jambiſche Gattung, in welcher der Drang der Leidenſchaft, und an die elegiſche, in welcher der Wechſel der Stimmung im Spiel des Lebens ſo lebendig erſcheinen, daß ſie für den Haß und die Liebe gelten können, durch welche das ruhige Chaos der homeriſchen Dichtung bewegt ward zu neuen Bildungen und Geſtaltungen. Die choriſchen Geſänge hingegen neigten ſich mehr zum heroiſchen Geiſt des Epos, und trennten ſich eben ſo einfach nach dem Uebergewicht von geſetzlichem Ernſt oder geheiligter Freyheit in der Verfaſſung und Stimmung des Volks. Was Eros der Sappho eingab, athmete Muſik; und wie die Würde des Pindaros gemildert wird durch den fröhlichen Reiz gymnaſtiſcher Spiele, ſo ahmten die Dithyramben in ihrer Ausgelaſſenheit auch wohl die kühnſten Schönheiten der Orcheſtik nach.

Stoff und Urbilder fanden die Stifter der tragiſchen Kunſt im Epos, und wie dieſes aus ſich ſelbſt die Parodie entwickelte, ſo ſpielten dieſelben Meiſter, welche die Tragödie erfanden, in Erfindung Satyriſcher Dramen. Zugleich mit der Sculptur entſtand dieſe neue Gattung des höchſten Drama, ihr ähnlich in der Kraft der Bildung und im Geſetz des Gliederbaus.

Aus der Verbindung der Parodie mit den alten Jamben und als Gegenſatz der tragiſchen Hoheit entſprang die Komödie, voll der höchſten Mimik, die nur immer in Worten möglich iſt.

Wie dort Handlung und Begebenheiten, Charakter

und Leidenſchaften, aus der gegebnen Sage zu einem ſchönen Ganzen harmoniſch geordnet und gebildet wurden, ſo ward hier eine verſchwenderiſche Fülle von Erfindung, als Rhapſodie kühn hingeworfen, mit tiefem Verſtand in ſcheinbarem Unzuſammenhang.

Beyde Arten des attiſchen Drama griffen aufs wirkſamſte ins Leben ein, durch ihre Beziehung auf das Ideal der beyden großen Formen, in denen das höchſte irdiſche Leben, das Leben des Menſchen unter Menſchen, erſcheint. Die Begeiſterung für den Staat und die Republik finden wir beym Aeſchylos und Ariſtophanes; ein hohes Urbild ſchöner Familie in den heroiſchen Verhältniſſen der alten Zeit, liegt dem Sophokles zum Grunde.

Wie Aeſchylos ein ewiges Urbild der harten Größe und des nicht ausgebildeten Enthuſiasmus, Sophokles aber der harmoniſchen Vollendung iſt; ſo zeigt ſchon Euripides jene unergründliche Weichlichkeit, welche nur dem verſunkenen Künſtler möglich iſt, und ſeine Poeſie iſt oft nur die ſinnreichſte Rhetorik.

Dieſe erſte Maſſe helleniſcher Dichtkunſt, das alte Epos, die Jamben, die Elegie, die feſtlichen Geſänge und Schauſpiele; das iſt die Poeſie ſelbſt. Alles, was noch folgt, bis auf die neueren Zeiten, iſt Ueberbleibſel, Nachhall, einzelne Ahndung, Annäherung, Rückkehr zu jenem höchſten Olymp der Kunſt.

Die Vollſtändigkeit erheiſcht noch, zu erwähnen, daß auch die erſten Quellen und Urbilder des didaskaliſchen Gedichts, die wechſelſeitigen Uebergänge der Poeſie und der Philoſophie in dieſer Blüthezeit der alten Bildung zu ſuchen ſind; in den naturbegeiſterten Hymnen

der Mysterien, in den sinnreichen Lehren der gesellig sittlichen Gnome, in den allumfassenden Gedichten des Empedokles und andrer Forscher, so wie von der andern Seite in den Symposien der Sokratischen Denker, wo das philosophische Gespräch und die Darstellung desselben schon mehr in Dichtung übergeht.

Solche hervorragende Dichternaturen und unvergleichbar große Kunstgeister wie Sappho, Pindaros, Aeschylos, Sophokles, Aristophanes kamen nicht wieder; aber noch gab es genialische Dichtkünstler wie Philoxenos, die den Zustand der Auflösung und Gährung bezeichnen, welcher den Uebergang von der großen idealischen zur zierlichen gelehrten Poesie der Hellenen bildet. Ein Mittelpunkt für diese war Alexandrien. Doch nicht hier allein blühte ein classisches Siebengestirn tragischer Dichter; auch auf der attischen Bühne glänzte eine ähnliche Schaar von dichterischen Virtuosen, und wenn gleich die Dichtkünstler in allen Gattungen Versuche in Menge machten, jede alte Form nachzubilden oder umzugestalten, so war es doch die dramatische Gattung vor allen, in welcher sich die noch übrige Erfindungskraft dieses Zeitalters durch eine reiche Fülle der sinnreichsten und oft seltsamen neuen Verbindungen und Zusammensetzungen zeigte, theils im Ernst, theils zur Parodie. Doch blieb es auch wohl in dieser Gattung beym Zierlichen, Geistvollen, Künstlichen, wie in den andern Dichtungsarten, unter denen wir nur das Idyllion, als eine eigenthümliche Form dieses Zeitalters erwähnen; eine Form, deren Eigenthümliches aber fast nur im Formlosen besteht. Im Rhythmus und manchen Wendungen der Sprache und Darstellungsart folgt es

einigermaßen dem epischen Styl, in der Handlung und im Gespräch den dorischen Mimen von einzelnen Scenen aus dem geselligen Leben in der lokalsten Farbe; im Wechselgesange den kunstlosen Liedern der Hirten. Im erotischen Geist gleicht es der Elegie und dem Epigramm dieser Zeit, wo dieser Geist selbst in epische Werke einfloß, deren viele jedoch fast nur eine Form waren, wo der Künstler in der didaskalischen Gattung zu zeigen suchte, daß seine Darstellung auch den schwierigsten trockensten Stoff besiegen könne; in der mythischen hingegen, daß man auch den seltensten kenne, und auch den ältesten ausgebildetsten neu zu verjüngen und feiner umzubilden wisse; oder in zierlichen Parodien mit einem nur scheinbaren Objekt spielte. Ueberhaupt ging die Poesie dieser Zeit entweder auf die Künstlichkeit der Form, oder auf den sinnlichen Reiz des Stoffs, der selbst in der neuen attischen Komödie vorherrschte; die wollüstigsten dieser Gedichte sind jedoch verloren gegangen, oder in der christlichen Zeit absichtlich vernichtet worden. Nachdem auch die Nachahmung erschöpft war, begnügte man sich neue Kränze aus den alten Blumen zu flechten, und Anthologien sind es, welche die hellenische Poesie beschließen.

Die Römer hatten nur einen kurzen Ansatz von Poesie, während dessen sie mit großer Kraft kämpften und strebten, sich die Kunst ihrer Vorbilder anzueignen. Sie erhielten dieselben zunächst aus den Händen der Alexandriner; daher herrscht das Erotische und Gelehrte in ihren Werken, und muß auch, was die Kunst betrifft, der Gesichtspunkt bleiben, sie zu würdigen. Denn der Verständige läßt jedes Gebildete in seiner Sphäre bestehn, und beurtheilt

es nur nach seinem eignen Ideale. Zwar erscheint Horatius in jeder Form anziehend und bedeutend, und einen Menschen von dem Werth dieses Römers würden wir vergeblich unter den spätern Hellenen suchen; aber dieses allgemeine Interesse an ihm selbst, ist mehr ein moralisches als ein Kunsturtheil, welches ihn nur in der Satire hoch stellen kann. Eine herrliche Erscheinung ist es aber, wenn die römische Kraft mit der helleniſchen Kunst bis zur Verschmelzung Eins wird. So bildete Propertius eine große Natur durch die gelehrteste Kunst; der Strom inniger Liebe quoll mächtig aus seiner treuen Brust. Er darf uns über den Verlust der helleniſchen Elegiker trösten, wie Lucretius über den des Empedokles.

Während einiger Menschenalter wollte alles dichten in Rom, und jeder glaubte, er müsse die Musen begünstigen und ihnen wieder aufhelfen; und das nannten sie ihre goldne Zeit der Poesie, gleichsam die taube Blüthe in der Bildung dieser Nation. Die Modernen sind ihnen darin gefolgt; was unter Augustus und Maecenas geschah, war eine Vorbedeutung auf die Cinquecentisten Italiens. Ludwig der Vierzehnte versuchte denselben Frühling des Geistes in Frankreich zu erzwingen, auch die Engländer kamen überein, den Geschmack unter der Königinn Anna für den besten zu halten, und keine Nation wollte fernerhin ohne ihr goldnes Zeitalter bleiben. Jedes folgende war leerer und schlechter noch, als das vorhergehende, und was sich die Deutschen zuletzt in Gottscheds Zeit als golden eingebildet haben, davon läßt sich kaum noch ernsthaft reden.

Ich kehre zurück zu den Römern. Sie hatten, wie

gesagt, nur einen Ansatz von Poesie, die ihnen eigentlich stets widernatürlich blieb. Einheimisch war bey ihnen nur die Poesie des Witzes und der geselligen Fröhlichkeit; und mit der einzigen Satire haben sie das Gebiet der Kunst bereichert. Es nahm dieselbe unter jedem Meister eine neue Gestalt an, indem sich der große alte Styl der römischen Geselligkeit und des römischen Witzes bald die classische Kühnheit des Archilochos und der alten Komödie aneignete, bald aus der sorglosen Leichtigkeit eines Improvisatore zur saubersten Eleganz eines correcten Hellenen bildete, bald mit stoischem Sinn und im gediegensten Styl zur großen alten Weise der Nation zurückkehrte, bald sich der Begeisterung des Hasses überließ. Durch die Satire erscheint in neuem Glanz, was noch von dem geselligen Witz der großen Roma im Catullus lebt, im Martialis, oder sonst einzeln und zerstreut. Die Satire giebt uns einen römischen Standpunkt für die Produkte des römischen Geistes.

Nachdem die Kraft der Poesie so schnell erloschen als zuvor gewachsen war, nahm der Geist der Menschen eine andre Richtung, die Kunst verschwand im Gedränge der alten und der neuen Welt, und über ein Jahrtausend verstrich, ehe wieder ein großer Dichter im Occident aufstand. Wer Talent zum Reden hatte, widmete sich bey den Römern gerichtlichen Geschäften, und wenn er ein Hellene war, hielt er populäre Vorlesungen über allerley Philosophie. Man begnügte sich, die alten Schätze jeder Art zu erhalten, zu sammeln, zu mischen, abzukürzen und zu verderben; und wie in andern Zweigen der Bildung, so zeigt sich auch in der Poesie nur selten eine

Spur von originellem Geist, einzeln und ohne Nachdruck; nirgends ein Künstler, kein classisches Werk in so langer Zeit. Dagegen war die Kraft der Idee und die Begeisterung in der Religion um so reger; in der Ausbildung und immer festeren Begründung der neuen, in den Versuchen zur Umbildung der alten, in der Mystik und Philosophie müssen wir die intellektuelle Stärke jener Zeit suchen, welche in dieser Rücksicht groß war; eine Zwischenwelt der Bildung, ein fruchtbares Chaos zu einer neuen Ordnung der Dinge, das wahre Mittelalter der Weltgeschichte.

Mit den germanischen Volksstämmen strömte ein unverdorbener Felsenquell von neuem Heldengesang über Europa, und als die wilde Kraft der gothischen Dichtung durch Einwirkung der Araber mit einem Nachhall von den reizenden Wundermährchen des Orients zusammentraf, blühte an der südlichen Küste gegen das Mittelmeer ein fröhliches Gewerbe von Erfindern lieblicher Gesänge und seltsamer Geschichten, und bald in dieser bald in jener Gestalt verbreitete sich mit der heiligen lateinischen Legende, auch die weltliche Romanze, von Liebe und von Waffen singend.

Die katholische Hierarchie war unterdessen ausgewachsen; die Jurisprudenz und die Theologie zeigte manchen Rückweg zum Alterthum. Diesen betrat, Religion und Poesie verbindend, der große Dante, der ehrwürdige Stifter und Vater der neuern Poesie. Von den Altvordern der Nation lernte er das eigenste und sonderbarste, das heiligste und das süßeste der neuen gemeinen Mundart zu classischer Würde und Kraft zusammenzudrän-

gen, und so die provenzalische Kunst der Reime zu veredeln; und obwohl ihm nicht bis zur Quelle der Griechen zu steigen vergönnt war, mochten ihm doch auch römische Schriftsteller den allgemeinen Gedanken eines großen Werkes von geordnetem Gliederbau mittelbar anregen. Mächtig faßte er ihn, in Einen Mittelpunkt drängte sich die Kraft seines erfindsamen Geistes zusammen, in Einem ungeheuren Gedicht umfaßte er mit starken Armen seine Nation und sein Zeitalter, die Kirche und das Kaiserthum, die Weisheit und die Offenbarung, die Natur und das Reich Gottes. Eine Auswahl des Edelsten und des Schändlichsten was er gesehn, des Größten und des Seltsamsten, was er ersinnen konnte; die offenherzigste Darstellung seiner selbst und seiner Freunde, die herrlichste Verherrlichung der Geliebten; alles treu und wahrhaftig im Sichtbaren und voll geheimer Bedeutung und Beziehung aufs Unsichtbare.

Petrarca gab der Canzone und dem Sonett Vollendung und Schönheit. Seine Gesänge sind der Geist seines Lebens, und Ein Hauch beseelt und bildet sie zu Einem untheilbaren Werk; die ewige Roma auf Erden und Madonna im Himmel, als Wiederschein der einzigen Laura in seinem Herzen, versinnlichen und tragen in schöner Freyheit die geistige Einheit des ganzen Gedichts. Sein Gefühl hat die Sprache der Liebe gleichsam erfunden, und gilt nach Jahrhunderten noch bey allen Edlen, wie Boccaccio's Verstand eine unversiegbare Quelle merkwürdiger, meistens wahrer und sehr gründlich ausgearbeiteter Geschichten für die Dichter jeder Nation stiftete, und durch kraftvollen Ausdruck und großen Periodenbau

die Erzählungs-Sprache des gebildeten Umganges zu einer dauerhaften Grundlage für die Prosa des Romans erhob. So streng in der Liebe Petrarca's Reinheit, so materiell ist Boccaccio's Kraft, der es lieber wählte, alle reizende Frauen geistreich zu unterhalten, als eine zu vergöttern. In der Canzone durch fröhliche Anmuth und geselligen Scherz nach dem Meister neu zu seyn, gelang ihm glücklicher als diesem, in der Vision und Terzine dem unerreichbar großen Dante ähnlich zu werden.

Diese drey sind die Häupter vom alten Styl der modernen Kunst; ihren Werth soll der Kenner verstehn, dem Gefühl des Liebhabers bleibt grade das Beste und Eigenste in ihnen hart oder doch fremd.

Aus solchen Quellen entsprungen, konnte bey der vorgezognen Nation der Italiäner der Strom der Poesie nicht wieder versiegen. Jene Erfinder zwar ließen keine Schule sondern nur Nachahmer zurück; dagegen entstand schon früh ein neues Gewächs. Man wandte die Form und Bildung der nun wieder zur Kunst gewordnen Poesie auf den abentheuerlichen Stoff der Ritterbücher an, und so entstand das Romanzo der Italiäner, ursprünglich schon zu geselligen Vorlesungen bestimmt, und die alterthümlichen Wundergeschichten, durch einen Anhauch von geselligem Witz und geistiger Würze, zur Grotteske laut oder leise verwandelnd. Doch ist dieses Grotteske selbst im Ariosto, der das Romanzo wie Boyardo mit Novellen, und nach dem Geist seiner Zeit mit schönen Blüthen aus den Alten schmückte, und in der Stanze eine hohe Anmuth erreichte, nur einzeln zu finden; nicht im Ganzen, welches nicht bloß zum Scherz und Schein, sondern wirk-

lich und in vollem Ernſt formlos iſt, und kaum dieſen Namen verdient. Durch dieſen Vorzug und durch ſeinen hellen Verſtand ſteht er über ſeinem Vorgänger; die Fülle klarer Bilder und die glückliche Miſchung von Scherz und Ernſt macht ihn zum Meiſter und Urbilde in leichter Erzählung und in ſinnlichen Fantaſien. Der Verſuch, das Romanzo durch einen würdigen Gegenſtand und durch claſſiſche Sprache zur antiken Würde der Epopöe zu erheben, das man ſich als ein großes Kunſtwerk aller Kunſtwerke für die Nation, und nach ſeinem allegoriſchen Sinn noch beſonders für die Gelehrten dachte, blieb, ſo oft er auch vor und nach Taſſo wiederhohlt wurde, nur ein Verſuch, welcher den rechten Punkt nie treffen konnte. Auf einem andern ganz neuen, aber nur einmal anwendbaren Wege gelang es dem Guarini, im Paſtorfido, dem größten ja einzigen dramatiſchen Kunſtwerke der Italiäner, nach jenen Großen, den romantiſchen Geiſt und die claſſiſche Bildung zur ſchönſten Harmonie zu verſchmelzen, wodurch er auch dem Sonett neue Kraft und neuen Reiz gab.

Die Kunſtgeſchichte der Spanier, die mit der Poeſie der Italiäner aufs innigſte vertraut waren, und die der Engländer, deren Sinn damals für das Romantiſche, was etwa durch die dritte oder vierte Hand zu ihnen gelangte, ſehr empfänglich war, drängt ſich zuſammen in die von der Kunſt zweyer Männer, des Cervantes und Shakſpeare, die ſo groß waren, daß alles übrige gegen ſie nur als vorbereitende, erklärende, ergänzende Umgebung erſcheint. Die Fülle ihrer Werke und der Stufengang ihres unermeßlichen Geiſtes wäre allein Stoff für eine eigne Geſchichte. Wir wollen nur den Faden derſel-

ben andeuten, in welche beſtimmte Maſſen das Ganze zerfällt, oder wo man wenigſtens einige feſte Punkte und die Richtung ſieht.

Da Cervantes zuerſt die Feder ſtatt des Degens ergriff, den er nicht mehr führen konnte, dichtete er die Galatea, eine wunderbar große Compoſition von ſchöner Muſik der Fantaſie und der Liebe, den zarteſten und lieblichſten aller Romane; außerdem viele Werke, ſo die Buhne beherrſchten, und wie die hohe Numancia des alten Kothurns würdig waren. Dieſes war die erſte große Zeit ſeiner Poeſie; ihr Charakter war hohe Schönheit, ernſt aber lieblich.

Das Hauptwerk ſeiner zweyten Manier iſt der erſte Theil des Don Quixote, in welchem der fantaſtiſche Witz und eine verſchwenderiſche Fülle kühner Erfindung herrſchen. Im gleichen Geiſt und wahrſcheinlich um dieſelbe Zeit dichtete er auch viele ſeiner Novellen, beſonders die komiſchen. In den letzten Jahren ſeines Lebens gab er dem herrſchenden Geſchmack im Drama nach, und nahm es aus dieſem Grunde zu nachläßig. Auch im zweyten Theil des Don Quixote nahm er Rückſicht auf Urtheile; es blieb ihm ja doch frey, ſich ſelbſt zu genügen, und dieſe an die erſte überall angebildete Maſſe des einzig in zwey getrennten und aus zweyen verbundenen Werks, das hier gleichſam in ſich ſelbſt zurückkehrt, mit unergründlichem Verſtand in die tiefſte Tiefe auszuarbeiten. Den wunderbaren Perſiles dichtete er mit ſinnreicher Künſtlichkeit in einer ernſten, dunkeln Manier nach ſeiner Idee vom Roman des Heliodor; was er noch dichten wollte, vermuthlich in der Gattung des Ritterbuchs und des dra-

matisirten Romans, so wie den zweyten Theil der Galatea zu vollenden, verhinderte ihn der Tod.

Vor Cervantes war die Prosa der Spanier im Ritterbuch auf eine schöne Art alterthümlich, im Schäferroman blühend, und ahmte im romantischen Drama das unmittelbare Leben in der Sprache des Umgangs scharf und genau nach. Die lieblichste Form für zarte Lieder, voll Musik oder sinnreicher Tändeley, und die Romanze, gemacht um mit Adel und Einfalt edle und rührende alte Geschichten ernst und treu zu erzählen, waren von Alters her in diesem Lande einheimisch. Weniger war dem Shakspeare vorgearbeitet; fast nur durch die bunte Mannichfaltigkeit der engländischen Bühne, für die bald Gelehrte, bald Schauspieler, Vornehme und Hofnarren arbeiteten, wo Mysterien aus der Kindheit des Schauspiels oder altenglische lustige Schwänke mit fremden Novellen, mit vaterländischen Historien und andern Gegenständen wechselten; in jeder Manier und in jeder Form, aber nichts was wir Kunst nennen dürften. Doch war es für den Effekt und selbst für die Gründlichkeit ein glücklicher Umstand, daß früh schon Schauspieler für die Bühne arbeiteten, welche doch durchaus nicht auf den Glanz der äußern Erscheinung berechnet war, und daß im historischen Schauspiel die Einerleyheit des Stoffs, den Geist des Dichters und des Zuschauers auf die Form lenken mußte.

Shakspeare's früheste Werke *) müssen mit dem Auge

*) Die Frage über die sogenannten unächten Stücke von Shakspeare und die Beweise ihrer Aechtheit dürfen wir bey den Freunden des Dichters nach den ausführlichen Untersuchungen von Tieck und A. W. Schlegel als bekannt voraus setzen.

betrachtet werden, mit welchem der Kenner die Alterthümer der italiänischen Mahlerkunst verehrt. Sie sind ohne Perspektive und andre Vollendung, aber gründlich, groß und voll Verstand, und in ihrer Gattung nur durch die Werke aus der schönsten Manier desselben Meisters übertroffen. Wir rechnen dahin den Locrinus, wo der höchste Kothurn in gothischer Alterthümlichkeit mit der derben altenglischen Lustigkeit grell verbunden ist, den gediegenen Perikles, und andre Kunstwerke des einzigen Meisters, die der Aberwitz seichter Schriftgelehrten ihm gegen alle Geschichte abgesprochen, oder der Stumpfsinn derselben nicht anerkannt hat. Wir setzen voraus, daß diese Produkte früher sind als der Adonis und die Sonette, weil keine Spur darin ist von dieser süßen lieblichen Bildung, von dem schönen Geist, der mehr oder minder in allen spätern Dramen des Dichters athmet, am meisten in denen der höchsten Blüthe. Liebe, Freundschaft und edle Gesellschaft wirkten, nach seiner eignen Selbstdarstellung in jener jugendlichen Poesie, eine schöne Entfaltung und Umwandlung in seinem Geiste; die Bekanntschaft mit den zärtlichen Gedichten des bey den Vornehmen beliebten Spenser gab seinem neuen romantischen Schwunge Nahrung, und dieser mochte ihn zur Lektüre der Novellen führen, die er mehr als zuvor geschehen war, für die Bühne mit dem tiefsten Verstande umbildete, neu gestaltete und fantastisch reizend dramatisirte. Diese Ausbildung floß nun auch auf die historischen Stücke zurück, gab ihnen mehr Fülle, Anmuth und Witz, und hauchte allen seinen dramatischen Werken den romantischen Geist ein, der sie in Verbindung mit der tiefen Gründlichkeit am eigensten charakte-

riſirt, und ſie zu einer romantiſchen Grundlage der modernen dramatiſchen Kunſt macht, die dauerhaft genug iſt für alle Zeiten.

Von den zuerſt dramatiſirten Novellen erwähnen wir nur den Romeo und „der Liebe Müh iſt umſonſt,“ als die lichteſten Punkte ſeiner jugendlichen Fantaſie, die am nächſten an Adonis und die Sonette gränzen. In den drey Stücken von Heinrich dem Sechſten und im Richard dem Dritten, ſehn wir einen ſtätigen Uebergang aus der ältern noch nicht romantiſch blühenden Manier in die große und reich entfaltete. An dieſe Maſſe hat er die von Richard dem Zweyten bis Heinrich dem Fünften angedichtet; und dieſes Werk iſt der Gipfel ſeiner Kraft. Im Macbeth und Lear ſehn wir die Gränzzeichen der männlichen Reife; und der Hamlet ſchwebt unauflöslich im Uebergang von der Novelle zu dem, was dieſe Tragödien ſind. Für die letzte Epoche erwähnen wir den Sturm, Othello und die römiſchen Stücke; es iſt unermeßlich viel Verſtand darin, aber ſchon etwas von der Kälte des Alters.

Nach dem Tode dieſer großen Urkünſtler erloſch die ſchöne Fantaſie mehr und mehr in ihren Ländern. Merkwürdig genug bildete ſich nun ſogleich die bis dahin roh gebliebene Philoſophie zur Kunſt, erregte die volle Begeiſterung hervorragender Geiſter und zog ſie wieder ganz an ſich. In der Poeſie dagegen gab es zwar vom Lope de Vega bis zum Gozzi manche ſchätzbare Virtuoſen, aber doch keine Poeten, und auch jene nur für die Bühne; die einzige, glänzende Ausnahme bildet Calderon, der ſpaniſche Shakſpeare, als wahrer Künſtler und großer Dichter, der aus der chaotiſchen Fülle der ſpaniſchen

Schauspiele, durch die Tiefe der Fantasie, so wie durch die klare Form, ganz abgesondert und einzig in seiner Vollendung hervortritt. Uebrigens wuchs die Fülle der falschen Tendenzen in allen gelehrten und populären Gattungen und Formen immer mehr. Aus oberflächlichen Abstractionen und Räsonnements, aus dem mißverstandenen Alterthum und dem mittelmäßigen Talent entstand in Frankreich ein umfassendes und zusammenhängendes System von falscher Poesie, welches auf einer gleich falschen Theorie der Dichtkunst ruhete; und von hier aus verbreitete sich diese mit der Altersschwäche der Nationen so nah verbundene Geisteskrankheit des sogenannten guten Geschmacks fast über alle Länder Europa's. Die Franzosen und die Engländer stellten sich nun ihre verschiedenen goldenen Zeitalter fest, und wählten sorgfältig als würdige Repräsentanten der Nation im Pantheon des Ruhms, ihre Phalanx von Classikern aus Schriftstellern, die sämmtlich in einer Geschichte der Kunst keine Erwähnung verdienen.

Indessen erhielt sich doch auch hier wenigstens eine Tradition, man müsse zu den Alten und zur Natur zurückkehren, und dieser Funken zündete bey den Deutschen, nachdem sie sich durch ihre Vorbilder allmählig durchgearbeitet hatten. Winkelmann lehrte das Alterthum als ein Ganzes betrachten, und gab das erste Beyspiel, wie man eine Kunst durch die Geschichte ihrer Bildung begründen solle. Goethe's Vielseitigkeit gab einen milden Wiederschein von der Poesie fast aller Nationen und Zeitalter; eine unerschöpflich lehrreiche Reihenfolge von Werken, Studien, Skizzen, Fragmenten, Versuchen in jeder

Gattung und in den verschiedensten Formen. Die Philosophie gelangte in wenigen kühnen Schritten dahin, sich selbst und den Geist des Menschen zu verstehen, in dessen Tiefe sie den Urquell der Fantasie und das Ideal der Schönheit entdecken, und so die Poesie deutlich anerkennen mußte, deren Wesen und Daseyn sie bisher kaum geahndet hatte. Philosophie und Poesie, die höchsten Kräfte des Menschen, die selbst zu Athen jede für sich in der höchsten Blüthe doch nur einzeln wirkten, greifen nun in einander, um sich in unabläßiger Wechselwirkung gegenseitig zu beleben und zu bilden. Das Uebersetzen der Dichter und das Nachbilden ihrer Rhythmen ist zur Kunst und die Kritik zur Wissenschaft geworden, die alten Irrthümer vernichtet und neue Einsichten in die Kenntniß des Alterthums gegeben, welche uns die Aussicht auf eine vollendete Geschichte der Poesie eröffnen.

Es fehlt nichts, als daß die Deutschen diese großen von der Natur ihnen verliehenen Mittel ferner brauchen, daß sie dem Vorbilde folgen, welches die Wiederhersteller und neuen Stifter der Poesie aufgestellt haben, die Formen der Kunst überall bis auf den Ursprung erforschen, um sie neu beleben oder verbinden zu können, und daß sie auf die Quellen ihrer eignen Sprache und Dichtung zurückgehn, und die alte Kraft, den hohen Geist wieder frey machen, der in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit, vom Liede der Nibelungen bis zu dem Nürnberger Hans Sachs, und von den Minneliedern bis zu Opitz und Flemming noch immer mehrentheils verkannt schlummert; so wird die Poesie, die bey keiner neuern Nation so ursprünglich ausgearbeitet und vortreff-

lich, erſt eine Sage der Helden, dann ein Spiel der Ritter, und endlich ein Handwerk der Bürger war, nun auch bey eben derſelben eine gründliche Wiſſenſchaft wahrer Gelehrten und eine tüchtige Kunſt erfindſamer Dichter ſeyn und bleiben.

Camilla. Sie haben die Franzoſen ja faſt gar nicht erwähnt.

Andrea. Es iſt ohne beſondre Abſicht geſchehn; ich fand eben keine Veranlaſſung dazu.

Antonio. Er hätte an dem Beyſpiel dieſer großen Nation wenigſtens zeigen können, wie man eine ſeyn kann, ohne alle Poeſie.

Camilla. Und darſtellen wie man ohne Poeſie lebt.

Ludovike. Er hat mir durch dieſe Argliſt auf eine indirekte Art mein polemiſches Werk über die Theorie der falſchen Poeſie wegnehmen wollen.

Andrea. Es wird nur auf Sie ankommen, ſo habe ich, was Sie in Zukunft thun wollen, nur leiſe angekündigt.

Lotharie. Da Sie bey Erwähnung der Uebergänge aus Dichtung in Philoſophie, und aus Philoſophie in Kunſt, des Plato als Dichter erwähnten, wofür die Muſe Ihnen lohne, horchte ich nachher auch auf den Namen von einem oder dem andern der großen Hiſtorien-Künſtler des Alterthums, deren Werke die Alten ſelbſt denen der tragiſchen Kunſt, als dem höchſten Gebilde der Poeſie, oftmals vergleichend zur Seite ſtellen. Dieſe

durchgebildete Vollendung des Styls, dieſe gediegene und helle Darſtellung, die wir in den großen Hiſtorien des Alterthums finden, ſollte dem Dichter ein Urbild ſeyn. Ich bin überzeugt, dieſe große Darſtellungsweiſe ließe ſich noch jetzt, ſelbſt für die Kunſt, auch wo es nur die Darſtellung des Schönen gilt, vielfältig gebrauchen.

Markus. Und vielleicht auch ganz neu anwenden.

Amalia. Wenn das ſo fortgeht, wird ſich uns, ehe wirs uns verſehen, ein Geiſteswerk und Gebilde nach dem andern in Poeſie verwandeln. Iſt denn alles Poeſie?

Lothario. Jede Kunſt und jede Wiſſenſchaft, welche durch die Rede wirkt, wenn ſie als Kunſt um ihrer ſelbſt willen geübt wird, und wenn ſie den höchſten Gipfel erreicht, erſcheint als Poeſie.

Ludovike. Und jede Kunſt, welche auch nicht in den Worten der Sprache ihr Weſen treibt, hat einen unſichtbaren Geiſt, und der iſt Poeſie.

Markus. Ich ſtimme in vielen, ja faſt in den meiſten Punkten, mit Ihnen überein. Nur wünſchte ich, Sie hätten noch mehr Rückſicht auf die Dichtungsarten genommen; oder um mich beſſer auszudrücken, ich wünſchte, daß eine beſtimmtere Theorie derſelben aus Ihrer Darſtellung hervorginge.

Andrea. Ich habe mich in dieſem Stück ganz in den Gränzen der Geſchichte halten wollen.

Ludovike. Sie könnten ſich immerhin auch auf die Philoſophie berufen. Wenigſtens habe ich noch in keiner Eintheilung den urſprünglichen Gegenſatz der Poeſie ſo wiedergefunden, als in Ihrer Gegeneinanderſtellung der epiſchen und der jambiſchen Dichtungsart.

Andrea. Die doch nur geſchichtlich iſt.

Lotario. Es iſt natürlich, daß wenn die Poeſie auf eine ſo vollſtändige und große Weiſe entſteht und ſich entfaltet, wie in jenem glücklichen Lande, ſie ſich auf zwiefache Art äußert. Sie bildet entweder eine Welt aus ſich heraus, oder ſie ſchließt ſich an die äußre, welches im Anfang nicht durch eine idealiſche Umwandlung ſondern auf eine feindliche Art und im harten Gegenſatz geſchehen wird. So erkläre ich mir die epiſche und die jambiſche Gattung.

Amalia. Mich ſchauderts immer, wenn ich ein Buch aufſchlage, wo die Fantaſie und ihre Werke Rubrikenweiſe claſſifizirt werden.

Markus. Solche verabſcheuungswürdige Bücher wird Ihnen niemand zumuthen zu leſen. Und doch iſt eine Theorie der Dichtungsarten grade das, was uns fehlt. Und was kann ſie anders ſeyn als eine Claſſification, die zugleich Geſchichte und Theorie der Dichtkunſt wäre?

Ludovike. Sie würde uns darſtellen wie und auf welche Weiſe die Fantaſie eines in Gedanken vorgebildeten, oder philoſophiſch erdichteten Dichters, welcher als Urbild, der Dichter aller Dichter wäre, ſich Kraft ihrer innern Thätigkeit und durch dieſe ſelbſt nothwendig beſchränken, weſentlich abgränzen und vielfach ſpalten und theilen muß.

Amalia. Wie kann aber dieſes künſtliche Weſen zur Poeſie dienen?

Lotario. Sie haben bis jetzt eigentlich wenig Urſache, Amalia, über dergleichen künſtliches Weſen bey Ihren Freunden zu klagen. Es muß noch ganz anders

kommen, wenn die Poesie wirklich ein künstliches Wesen werden soll.

Markus. Ohne Absonderung findet keine Bildung Statt, und Bildung ist das Wesen der Kunst. Also werden Sie jene Eintheilungen wenigstens als dienende Mittel und brauchbare Werkzeuge gelten lassen.

Amalia. Diese Mittel werfen sich oft zum Zweck auf, und immer bleibt es ein gefährlicher Umweg, der gar zu oft den Sinn für das Höchste tödtet, ehe das Ziel erreicht ist.

Ludoviko. Der rechte Sinn läßt sich nicht tödten.

Amalia. Und welche Mittel zu welchem Zweck? Es ist ein Zweck, den man nur gleich oder nie erreichen kann. Jeder freye Geist sollte unmittelbar das Ideal ergreifen und sich der Harmonie hingeben, die er in seinem Innern finden muß, sobald er sie da suchen will.

Ludoviko. Die innere Vorstellung kann nur durch die Darstellung nach außen, sich selbst klarer und ganz lebendig werden.

Markus. Und die Darstellung ist Sache der Kunst; man stelle sich, wie man auch wolle.

Antonio. Nun so sollte man die Poesie auch als Kunst behandeln. Es kann wenig fruchten, sie in einer kritischen Geschichte so zu betrachten, wenn die Dichter nicht selbst Künstler und Meister sind, mit sichern Werkzeugen zu bestimmten Zwecken auf beliebige Weise zu verfahren.

Markus. Und warum sollten sie das nicht? Freylich müssen sie es und werden es auch. Das wesentlichste sind die bestimmten Zwecke; die Absonderung, wodurch

allein das Kunstwerk eine fest geschloßne Umgränzung erhält und in sich selbst geordnet und vollendet wird. Die Fantasie des Dichters soll sich nicht in eine chaotische Ueberhauptpoesie ergießen, sondern jedes Werk soll der Form und der Gattung nach, einen durchaus bestimmten Charakter haben.

Antonio. Sie zielen schon wieder auf Ihre Theorie der Dichtarten. Wären Sie nur erst damit im Reinen.

Lotario. Es ist nicht zu tadeln, wenn unser Freund auch noch so oft darauf zurückkommt. Die Theorie der Dichtungsarten würde die eigenthümliche Kunstlehre der Poesie seyn. Ich habe oft im Einzelnen bestätigt gefunden, was ich im Allgemeinen schon wußte: daß die Grundgesetze des Rhythmus so wie auch der gereimten Sylbenmaße der Musik angehören. Was in der Darstellung von Charakteren, Lebensverhältnissen, Leidenschaften das Wesentliche, Innere ist, der Geist, das hat der Dichter mit dem historischen Darsteller gemein. Die Bilder und Gleichnisse entsprechen den Zierrathen oder dem Farbenschmucke der bildenden Künste. Die Sprache selbst, obgleich sie schon unmittelbarer mit dem eigenthümlichen Wesen der Poesie zusammenhängt, ist ihr mit der Rhetorik gemein. Die Dichtungsarten aber sind eigentlich, was der Poesie allein eigenthümlich ist, ja was ihr Wesen selbst bildet.

Ludoviko. Die wesentliche Form der Poesie liegt in den verschiedenen Dichtungsarten und ihrer Theorie; so weit gebe ich Ihre Behauptung zu. Nicht aber das Wesen selbst; dieses ist einzig und allein die rastlos sin-

nende und schaffende, ewige Fantasie; jene innere Geistesstimme in uns, in welcher die verborgne Seele der Natur, wie in einem verschönernden Spiegel oder zauberischen Echo, zum Licht empor dringt und in Klang und Ton sich gestaltet.

Markus. Auch mit einer gründlichen Theorie der Dichtungsarten bliebe noch vieles zu thun übrig, oder eigentlich alles. Es fehlt nicht an Lehren und Theorien, daß und wie die Poesie eine Kunst seyn und werden solle. Wird sie es aber dadurch wirklich? — Dieß könnte nur auf dem praktischen Wege geschehn, wenn mehrere Dichter sich vereinigten, so wie es bey den Alten war, eine Schule der Poesie zu stiften, wo der Meister den Lehrling, wie in andern Künsten, ernsthaft angriffe und tüchtig plagte, aber auch im Schweiß seines Angesichts ihm eine feste Grundlage von künstlerischen Handgriffen und Erlernungen als wohlerworbne Erbschaft hinterließe, auf welche der Nachfolger, dadurch von Anfang an im Vortheil, dann immer größer und kühner fortbauen dürfte, um sich endlich auf der stolzesten Höhe frey und mit Leichtigkeit zu bewegen.

Andrea. Das Reich der Poesie ist unsichtbar. Wenn man nur nicht auf die äußre Form sehen wollte, so könnte man wohl eine Schule der Poesie in ihrer Geschichte finden, größer als in irgend einer andern Kunst. Die Meister aller Zeiten und Nationen haben uns vorgearbeitet, uns ein unermeßliches Kapital unschätzbarer Kunstbelehrung hinterlassen. Dieß in der Kürze zu zeigen, war der Zweck meiner Vorlesung.

Antonio. Auch unter uns und ganz in der Nähe

fehlt es nicht an Beyspielen, daß ein Meister, vielleicht ohne es eigentlich zu wissen und mit Absicht zu wollen, den Nachfolgern wesentlich vorarbeitet. Jene grammatischen Dichter, oder dichtende Grammatiker, wie unser Voß, deren eigne Werke kaum zur Poesie zählen, werden durch ihr Verdienst als rhythmische Uebersetzer und poetische Sprachkünstler, die eine neue Gegend mit unsäglicher Kraft und Ausdauer urbar gemacht haben, um so dauernder glänzen, je mehr ihre vorläufigen Arbeiten durch nachfolgende bessere, oder durch eine freyere Kunst und großartigere Behandlung und Poesie der Sprache übertroffen werden; weil man dann einsehen wird, daß diese nur durch jene mühsamen Vorarbeiten möglich gemacht worden waren.

Lotario. Sie wollen uns, glaube ich, daran erinnern, daß jene rhythmischen Sylbendrechsler in unsrer Sprache, ja selbst in der Poesie, so weit sie damit in Berührung kamen, viel Unheil gestiftet haben; was ich gern zugebe, da jene cyklopische Behandlung der innersten Natur und Lebensseele unser Sprache so ganz entgegen war. Indessen war diese metrische Anstrengung und Gewaltsamkeit doch zu ihrer Zeit nöthig und heilsam, um die Sprache nur erst aus der bodenlosen Gemeinheit und Vernachlässigung emporzureißen, in welche sie noch von Gottscheds goldner Zeit her versunken war.

Antonio. Ich kann auch die kunstreichen, romantischen Sylbenmaße der Italiäner und Spanier, in diesem künstlich verschlungenen Gedanken- und Periodenbau, so sehr ich sie selbst liebe, nicht als die eigentlich angemeßne Form unsrer Sprache und Verskunst anerkennen.

Lotario. So lassen Sie sie wenigstens, eben

wie jene rhythmischen Uebungen in der alten Metrik, als vorangehende Schule gelten, in welcher die Sprache und die Kunst der Poesie sich freyer und zierlicher hat bewegen lernen; bis wir die wesentliche Naturform des deutschen Wohlklanges aus den innern Tiefen der Sprache wiedergefunden haben.

Ludovike. Wohl sagen Sie, daß dieses wesentliche Grundgesetz der deutschen Verskunst und Sylbenmaaße aus den innern Tiefen der Sprache heraufgeschöpft und ans Licht gebracht werden muß; auf der bunten Oberfläche dessen, was eben beliebt ist, läßt es sich nicht ergreifen.

Antonio. So viel ist wohl einleuchtend, daß die bloße Nachbildung beliebter alter Volksmelodien, zu einer gränzenlosen Zersplitterung und eigensinnigen Sonderbarkeit in den Liederformen verleitet; und uns also eben so wenig zum Ziele führt, als jene rhythmischen Kunststücke oder die Einführung der romantischen Sylbenmaße.

Amalia. Ein nachgemachtes, erkünsteltes Volkslied ist überhaupt etwas doppelt und dreyfach unnatürliches. Wo es Natur ist, in den wirklichen Volksliedern, da wollen wir uns gern an diesen lockenden Klängen und tiefen Anklängen der Natur erfreuen.

Lothario. Und eben in diesen Anklängen, die man freylich nicht im Einzelnen nachkünsteln und nachäffen soll, liegen wohl die Elemente und Keime zerstreut, aus denen sich jenes Grundgesetz des deutschen Wohllauts und die einfachen Naturformen für deutsche Lieder und Gedichte, wiederherstellen und hervorrufen läßt, was aber freylich nicht ohne Erkenntniß und Kunst möglich ist.

Antonio. Und so führt uns alles wieder zurück

auf das Bedürfniß einer wahren Kunstschule der Poesie, von der wir aber nur die Idee besitzen, ohne je in die Wirklichkeit gelangen zu können.

Markus. Bey den Alten gab es auch im eigentlichsten Sinne Schulen der Poesie. Und ich will es nicht läugnen, ich hege die Hoffnung, daß dieses noch jetzt möglich sey. Was ist wohl ausführbarer, und was zugleich wünschenswürdiger, als ein gründlicher Unterricht in der metrischen Kunst? Aus dem Theater kann gewiß nicht eher etwas rechtes werden, als bis ein Dichter das Ganze leitet, und viele in einem Geiste dafür arbeiten. Ich deute nur auf einige Wege zur Möglichkeit, meine Idee auszuführen. Es könnte in der That das Ziel meines Ehrgeizes seyn, eine solche Schule zu vereinigen oder zu veranlassen, und so wenigstens einige Arten und einige Mittel der Poesie in einen gründlichen Zustand zu bringen.

Antonio. Zu einer wahren Kunstschule gehören Meister von der einen Seite, und dann Genossen und Nachfolger, oder gründliche Schüler, wie Sie selbst vorhin davon sprachen. Kaum glaube ich, daß dieses edle Verhältniß und Zusammenwirken auch nur unter den Mahlern und in der bildenden Kunst noch so wie sonst Statt findet; selbst hier, wo es doch eigentlich am meisten einheimisch ist, fängt es an selten und unwirksamer zu werden. Denn die Zeit und ihre Bildung ist einmal in das Granzenlose hinübergegangen und alles zerfällt in lauter Einzelnheiten. So sehe ich auch in der Poesie wohl einzelne große Dichter, die mit vollem Recht und in wohlerworbener Würde, als Meister in ihrer Kunst dastehen. Nur stehen sie, ein jeder für sich, allein, und haben kaum

Genoſſen, geſchweige denn wahre Nachfolger oder Schüler in ihrem großen Sinne des Worts. Auf der andern Seite ſehe ich wohl eine zahlloſe Menge von Schülern aus der Erde hervorwachſen, aus denen alle Geiſter durch einander reden; aber eben der Eine bildende und ordnende Geiſt, der feſtleitende Gedanke fehlt. Es iſt eine bewegte Geiſtermenge ohne Haupt und Oberhaupt. Es ſind wohl Schüler, die aber keinen Meiſter haben und keinen wollen; und denen man leicht das Zeichen auf der Stirn anſieht, daß ſie ewig Schüler bleiben werden, ohne je in irgend eine Kunſt oder Erkenntniß zur Kraft und Sicherheit der Meiſterwürde zu gelangen. Ich kann nur die abſichtsloſe, unwillkührliche Fortbildung und Nachfolge zugeben, wie in der metriſchen Kunſt, von der wir vorhin ſprachen; vielleicht iſt es auch damit genug, und ſoll es eben nicht anders ſeyn.

Amalia. Und warum war wieder nur von einzelnen Arten und Mitteln in dieſer Fortbildung die Rede? Warum ſoll uns nicht die Eine und untheilbare Poeſie mit einemmale ganz gegeben werden? — Unſer Freund kann gar nicht von ſeiner alten Unart laſſen; er muß immer ſondern und theilen, wo doch nur das Ganze in ungetheilter Kraft wirken und befriedigen kann. Und ich hoffe, Sie werden doch Ihre Schule nicht ſo ganz allein ſtiften wollen.

Camilla. Sonſt mag er auch nur ſein eigner Schüler bleiben, wenn er allein der Meiſter ſeyn will. Wir wenigſtens werden uns auf dieſe Art nicht in die Lehre geben.

Antonio. Nein gewiß, Sie ſollen nicht von einem

Einzelnen allein gemeistert werden, liebe Freundin; wir müssen Sie alle nach Gelegenheit belehren dürfen. Wir wollen alle Meister und Schüler zugleich seyn, bald dieses bald jenes, wie es sich trifft. Und mich wird wohl das letzte am häufigsten treffen. Doch wäre ich gleich dabey, ein Schutz- und Trutzbündniß von und für die Poesie einzugehn, wenn ich nur die Möglichkeit einer solchen Kunstschule derselben einsehen könnte.

Ludoviko. Die Wirklichkeit würde das am besten entscheiden.

Antonio. Es müßte zuvor untersucht und ins Reine gebracht werden, ob sich Poesie überhaupt lehren und lernen läßt.

Lothario. Wenigstens wird es eben so begreiflich seyn, als daß sie überhaupt durch Menschenwitz und Menschenkunst aus der Tiefe ans Licht gelockt werden kann. Ein Wunder bleibt es doch; man mag es nehmen und sich stellen, wie man will.

Ludoviko. So ist es allerdings. Es ist ein magisches Wirken in dem verborgnen Gewebe der dichtenden Fantasie, und in dem beständigen Aufblühen der Kunst und aller ihrer Gebilde aus dieser unsichtbaren Quelle. Es ist nicht das Werk oder das absichtliche Erzeugniß von einzelnen Menschen; aber wo irgend das tiefe Menschenstreben durch Menschengeist verbunden zusammenwirkt, da regt sich diese geheime magische Kraft. Auf diese Kraft habe ich gerechnet; ich fühle den geistigen Hauch wehen in der Mitte der Freunde, ich lebe nicht in dunkler, schwebender Hoffnung, sondern in fester, klarer Zuversicht der geistigen Morgenröthe einer neuen Poesie. Das übrige

enthalten dieſe Blätter, wenn der Augenblick dieſes mitzutheilen, anders günſtig und gelegen ſcheint.

Amalia. Den Winter haben wir wohl lange genug erlebt und ſind alle darin aufgewachſen; wo man ſich denn bey der rauhen Jahreszeit im geſelligen, erwärmten Zimmer an den ſparſamen Blumen erfreut, wie ſie die künſtliche Pflege ſorgſam hervorzutreiben vermag. Wohl werden Sie alſo unſern Dank verdienen, wenn Sie uns einen neuen Frühling eröffnen und hinausführen in die freye, große Natur.

Antonio. Laſſen Sie uns hören, denn was Sie uns geben oder wenigſtens für die Zukunft verheißen wollen. Ich hoffe, wir finden in dieſem Ueberblick zukünftiger Poeſie, den Sie uns geben wollen, einen Gegenſatz für Andrea's Epochen der vergangenen Dichtkunſt. So können wir dann eine Anſicht und eine Kraft als Hebel für die andre gebrauchen, und über beyde deſto freyer und eingreifender dialektiſch nach allen Seiten hin reden und ſtreiten, und wieder auf die eine große Frage zurückkommen, ob ſich die Poeſie wohl überhaupt auch lehren und lernen läßt.

Camilla. Es iſt gut, daß Ihr endlich zum Ziele kommt. Ihr wollt eben alles in die Schule nehmen und ſeyd nicht einmal Meiſter über die Redensarten, die Ihr führt; ſo daß es wohl gut wäre, wenn Eine von uns den Vorſitz führte, um Ordnung im Geſpräche zu ſchaffen.

Antonio. Nachher wollen wir Ordnung halten, und wenn es nöthig iſt, ſollen Sie entſcheiden. Jetzt laſſen Sie uns hören.

Ludovike. Was ich hier mitzutheilen und zu ge-

ben habe und was mir sehr an der Zeit schien, zur Sprache zu bringen, ist eine

Rede über die Mythologie und symbolische Anschauung.

Bey dem Ernst, mit dem wir die Kunst verehren, meine Freunde, möchte ich Euch auffordern, Euch selbst zu fragen: Soll die Kraft der Begeisterung denn auch in der Poesie sich immerfort wieder einzeln versplittern und wenn sie sich müde gekämpft hat gegen das widrige Element, endlich einsam verstummen? Soll das höchste Leben der Seele immer nahmenlos und formlos bleiben, im Dunkel dem Zufall überlassen? Ist die Liebe wirklich unüberwindlich für die Darstellung, und giebt es wohl eine Kunst, welche diesen Nahmen verdiente, wenn sie nicht die Gewalt hat, den Geist der Liebe durch ihr Zauberwort zu fesseln, daß er ihr folge und auf ihr Geheiß und nach ihrer nothwendigen Willkühr die schönen Bildungen beseelen muß? —

Ihr vor allen müßt es wissen, was ich meyne, die Ihr selbst Dichter seyd, und Ihr müßt es oft im Dichten gefühlt haben, daß es Euch an einem festen Halt für Euer Wirken gebrach, an einem mütterlichen Boden, einem umwölbenden Sternen-Himmel, einer erfrischenden Lebens-Luft, um frey aufzuathmen.

Aus dem Innern herausarbeiten das alles muß der moderne Dichter, und viele haben es herrlich gethan, aber bis jetzt nur jeder allein, jedes Werk wie eine neue Schöpfung von vorn aus Nichts.

Ich gehe gleich zum Ziel. Es fehlt, behaupte ich,

unſrer Poeſie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Poeſie der Alten war, und alles Weſentliche, worin die moderne Dichtkunſt der antiken nachſteht, läßt ſich in die Worte zuſammenfaſſen: Wir haben keine Mythologie, keine geltende ſymboliſche Naturanſicht, als Quelle der Fantaſie, und lebendigen Bilder-Umkreis jeder Kunſt und Darſtellung. Aber ſetze ich hinzu, wir ſind nahe daran eine zu erhalten, nicht bloß jede alte Symbolik zu verſtehen, ſondern eben dadurch auch eine neue für uns wieder zu gewinnen; oder vielmehr es wird Zeit, daß wir ernſthaft dazu mitwirken ſollen, eine ſolche ſymboliſche Erkenntniß und Kunſt wieder hervorzubringen.

Denn auf dem ganz entgegengeſetzten Wege wird ſie uns kommen, als die alte ehemahlige, welche überall die erſte Blüthe der jugendlichen Fantaſie war, ſich unmittelbar anſchließend und anbildend an das nächſte Lebendigſte der ſinnlichen Welt. Die neue Symbolik muß im Gegentheil aus der tiefſten Tiefe des Geiſtes herausgebildet werden; es muß das künſtlichſte aller Kunſtwerke ſeyn, denn es ſoll alle andern umfaſſen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poeſie und ſelbſt das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.

Ihr mögt wohl lächeln über dieſes wunderbar zuſammengeſetzte Gedicht und über die Unordnung, die etwa aus dem Gedränge und der Fülle von Dichtungen entſtehn dürfte. Aber die höchſte Schönheit, ja die höchſte Ordnung iſt denn doch nur die des Chaos, nämlich eines ſolchen, welches bloß auf die Berührung der Liebe wartet, um ſich zu einer harmoniſchen Welt zu entfalten,

eines ſolchen, wie es auch die alte Mythologie und Poeſie war. Denn Mythologie und Poeſie, ſymboliſche Sage und Dichtung, beyde ſind Eins und unzertrennlich. Alle Gedichte des Alterthums ſchließen ſich eines an das andre, bis ſich aus immer größern Maſſen und Gliedern das Ganze bildet; alles greift in einander, und überall iſt Ein und derſelbe Geiſt nur anders ausgedrückt. Und ſo iſt es wahrlich kein leeres Bild, zu ſagen: die alte Poeſie ſey ein einziges, untheilbares, vollendetes Gedicht. Warum ſollte nicht wieder von neuem werden, was ſchon geweſen iſt? Auf eine andre Weiſe verſteht ſich. Und warum nicht auf eine ſchönere, größere?

Man ſoll nur dem Unglauben an die Möglichkeit einer neuen feſt beſtehenden Symbolik der Natur und der Kunſt nicht Raum geben. Die Zweifel von allen Seiten und nach allen Richtungen ſollen uns willkommen ſeyn, damit die Unterſuchung deſto freyer und reicher werde. Man ſchenke nur dieſen Vermuthungen ein aufmerkſames Gehör! Mehr als Vermuthungen können wir nach der Beſchaffenheit der Sache nicht geben wollen. Aber wir dürfen hoffen, dieſe Vermuthungen ſollen zu Wahrheiten werden. Denn es ſind, gewiſſermaßen Vorſchläge zu Verſuchen; befruchtende Ideen eines neuen Lebens.

Kann eine neue ſymboliſche Welt ſich jetzt nur aus der innerſten Tiefe des Geiſtes, wie durch ſich ſelbſt, herausarbeiten, ſo finden wir einen ſehr bedeutenden Anhaltspunkt und eine merkwürdige Beſtätigung für das, was wir ſuchen, in der wichtigſten intellektuellen Erſcheinung des Zeitalters, im Idealismus; als Anfang und

ersten Anstoß der Lebensphilosophie oder der Geisteswissenschaft, betrachtet. Dieser ist auf eben die Weise gleichsam wie aus Nichts entstanden, und es ist nun auch in der Geisterwelt ein fester Punkt constituirt, von wo aus die Kraft des Menschen sich nach allen Seiten mit steigender Entwicklung ausbreiten kann, sicher sich selbst und die Rückkehr nie zu verlieren. Alle Wissenschaften und alle Künste wird diese große intellektuelle Wiedergeburth und neue Belebung ergreifen. Vorzüglich sieht man sie in der Naturwissenschaft wirken, in welcher die dynamische Erkenntniß eigentlich schon früher für sich hervorbrach, ehe sie noch vom Zauberstabe der Philosophie berührt war. Und dieses merkwürdige Faktum kann zugleich ein Wink seyn über den geheimen Zusammenhang und die innre Einheit des Zeitalters. Der Idealismus, in praktischer Ansicht nichts anders als der Geist jener intellektuellen Wiedergeburth, die große Maximen derselben, die wir aus eigner Kraft und Freyheit ausüben und ausbreiten sollen, ist in spekulativer Ansicht, so wichtig er sich auch hier zeigt, doch nur ein Theil, ein Zweig, eine Aeußerungsart von dem Haupt-Phänomene, daß die Menschheit aus allen Kräften ringt, ihren verlohrnen Mittelpunkt wiederzufinden. Sie muß, wie jetzt die Sachen stehen, entweder untergehen oder sich, wie ein Phönix, neu aus der Asche der falschen Geistescultur und alles bloß abstracten Denkens verjüngen. Was ist wahrscheinlicher, und was läßt sich nicht von einem solchen Zeitalter der Verjüngung hoffen? Das graue Alterthum wird wieder lebendig werden, und die fernste Zukunft der Bildung sich schon in Vorbedeutungen melden. Doch das ist

nicht das, worauf es mir zunächst hier ankommt; denn ich möchte gern nichts überspringen und Euch Schritt vor Schritt bis zur Gewißheit dieser wunderbaren Erscheinungen führen. Wie es das Wesen des Geistes ist, sich selbst zu bestimmen und im ewigen Wechsel aus sich heraus zu gehen und in sich zurückzukehren; wie jeder Gedanke nichts andres ist, als das Resultat einer solchen Thätigkeit: so ist derselbe Vorgang auch im Ganzen und Großen jeder Form der Lebensphilosophie oder des Idealismus sichtbar, der ja selbst nur die Anerkennung jenes Selbstgesetzes ist, und das neue durch die Anerkennung verdoppelte Leben, welches die geheime Kraft desselben durch die unbeschränkte Fülle neuer Erfindung, durch die allgemeine Mittheilbarkeit und durch die lebendige Wirksamkeit aufs herrlichste offenbart. Natürlich nimmt das Phänomen, in jedem eigenthümlichen Geiste eine neue und andre Gestalt an, wo denn oft der Erfolg hinter unsrer Erwartung zurückbleiben muß. Aber was nothwendige Gesetze für den Gang des Ganzen erwarten lassen, darin kann unsre Erwartung nicht getäuscht werden. Der Idealismus in jeder Form muß auf eine oder die andre Art aus sich herausgehen, um in sich zurückkehren zu können, und zu bleiben, was er ist. Deswegen muß und wird sich aus seinem Schooß ein neuer eben so gränzenloser Realismus erheben; und der Idealismus also nicht bloß in seiner Entstehungsart ein Beyspiel für die neue Mythologie und symbolische Kunst, sondern selbst auf indirekte Art die Quelle derselben werden. Die Spuren einer ähnlichen Tendenz kann man schon jetzt fast überall wahrnehmen; besonders in der Naturphilosophie, deren mannichfaltige

Wege und Abwege uns bald den Schlüssel und den Uebergang zu jeder alten oder neuen mythologischen Ansicht der Natur, darbieten werden.

Auch ich trage schon lange das Ideal eines solchen Realismus in mir, und wenn es bisher nicht zur Mittheilung gekommen ist, so war es nur, weil ich das Organ dazu noch suche. Doch weiß ich, daß ich es nur in der Poesie finden kann, denn in Gestalt der Philosophie oder eines Systems wird der Geist dieses Realismus niemals ganz entfaltet und vollständig dargestellt werden können. Poesie ist der wesentliche Anfang, der innre Kern und die Vollendung jener lebendigen Naturoffenbarung und Weltanschauung. Und selbst nach einer allgemeinen Tradition ist es zu erwarten, daß dieser neue Realismus, weil er doch idealischen Ursprungs seyn, und gleichsam auf idealischem Grund und Boden schweben muß, als Poesie erscheinen wird, welche ja auf der Harmonie des Ideellen und Reellen beruhen soll.

Ich nehme übrigens hier, den Idealismus und das entgegenstehende System der Einheit, ganz so wie sie in dem jetzigen Zeitgeiste gegeben sind, ohne alle Rücksicht auf den ihnen, als geltender Philosophie, beygemischten wissenschaftlichen Irrthum; in der gleichen Weise, wie Plato die jonische Philosophie der ewigen Veränderung aller Dinge, und die Lehre des Parmenides von der unwandelbaren Einheit, als verschiedenartige Elemente und Gegensätze des wissenschaftlichen Denkens vergleichend zusammenstellt, um aus den Zwiespalt der Irrthümer selbst, die höhere Wahrheit hervorzurufen. Ich sehe also für jetzt nicht darauf, daß der Idealist, wie ein neuer Pro-

metheus, die Kraft des Göttlichen allein in sein eignes Ich legen will; da dieser titanische Uebermuth und Irrthum unter schwachsinnigen Sterblichen überdem nicht weit um sich greifen kann, und von selbst seinen Gegensatz hervorrufen muß. Eben so wenig werde ich mich dabey aufhalten, daß in dem Systeme der absoluten Einheit, wie jeder weiß, die Natur mit der Vernunft, und diese mit der Gottheit verschmolzen und identificirt wird; indem alle Unterschiede aufgelöst und alle Einzelnheiten verschlungen werden in den Einen untheilbaren Ocean und Abgrund des Unendlichen. Dieser Irrthum zwar wird tiefe Wurzel fassen in der Zeit, die aus manchen Gründen dazu hinneigt; und es wird einen Kampf kosten, ehe sich die bleibende Gestalt der göttlichen Wahrheit emporwindet aus den Fluthen dieses seit alten Zeiten für die Erkenntniß der göttlichen Dinge bodenlosen und allverschlingenden Oceans der falschen Einheit. Aber die lebendige Entwicklung und Einwirkung der Weltgeschichte und der Offenbarung wird den heranbringenden Meereswogen wie ein Damm entgegentreten und ihnen ein festes Ufer zur Gränze setzen. In diesem zwiefachen Lichte der Offenbarung und der Weltgeschichte sehe ich dann eine reinere Erkenntniß des Göttlichen, eine neue oder neu verjüngte Wissenschaft des Geistes und der Seele in Gott emporblühen und sich immer reicher entfalten; obwohl diese höhere Stufe oder Rückkehr der Wahrheit und des geistigen Denkens mir noch fern zu stehen scheint und erst in der Zukunft sichtbar wird. Ich nehme, nach dieser Episode, den Faden wieder auf für den gegenwärtigen Zeitmoment, ganz nach dem Standpunkte, wie er in diesem liegt,

ohne weder das eine noch das andere Syſtem, als ſolches, zu theilen, und zu dem meinigen zu machen, deren Zwieſpalt zu ſchlichten, ich der Zukunft überlaſſe. Hiernach gilt mir die Philoſophie des Lebens und der Thätigkeit, oder der Idealismus, nur als erſter wirkſamer Anſtoß und Anfang der intellektuellen Bewegung, Veränderung und Wiedergeburth. Das andre Syſtem aber iſt, als Element der Einheit, zugleich der Träger und Ruhepunkt der Fantaſie; jener wiſſenſchaftlichen Fantaſie nämlich, welche der bloß dichteriſchen noch vorangeht und ſelbſt nichts andres iſt, als das Vermögen der Naturanſchauung. Dieſe iſt die Mutter und Quelle aller Mythologie, und zugleich herrſchend und mächtig in der jetzigen Zeit, welche von der dynamiſchen Wiſſenſchaft zu ihr hingetrieben und zurückgeführt wird. Wenn daher die Idealiſten einen ſo leichten Sieg über den Gegner erſtritten, und das Syſtem der Einheit ſammt dem alten Spinoſa ſelbſt für immer beſeitigt, und ganz geſtürzt zu haben wähnen, was ſie mit ihren Waffen kaum vermögen, ſo dürfte hier wohl noch manche Umkehrung und erneuerte Wendung zu erwarten ſeyn, ehe das Chaos geordnet und der Kampf geſchlichtet ſeyn wird. Denn wie die Wiſſenſchaftslehre, nach der Anſicht derer, welche die Unendlichkeit des Idealismus nicht bemerkt haben, wenigſtens eine vollendete Form bleibt, ein allgemeines Schema für alle Wiſſenſchaft; ſo iſt auch Spinoſa auf ähnliche Weiſe der allgemeine Grund und Halt für jede beſondre Art von Myſtik, oder wiſſenſchaftlicher Fantaſie. Der neue Parmenides, ſcheint mir ſoll ein gleiches Schickſal haben, wie der gute alte Saturn der Fabel. Die neuen Götter

haben den Herrlichen vom hohen Thron der Wissenschaft herabgestürzt. In das heilige Dunkel der Fantasie ist er zurückgewichen, da lebt und haust er nun mit den andern Titanen in ehrwürdiger Verbannung. Haltet ihn hier! Im Gesang der Musen verschmelze seine Erinnrung an die alte Herrschaft in eine leise Sehnsucht. Er entkleide sich vom kriegerischen Schmuck des Systems, und theile dann die Wohnung im Tempel der neuen Poesie mit Homer oder Empedokles und Dante und geselle sich zu den Laren und Hausfreunden jedes Naturbegeisterten Dichters.

Ich begreife es wohl, wie ein klarer Dichtergeist, wie Lessing oder Goethe, den Spinosa verehren und lieben mag; ohne daß man diese Lichter der Kunst darum eines durchdachten, und absichtlich fortgeführten Pantheismus beschuldigen dürfte. In Erfindung des Einzelnen ist die eigne Fantasie der Dichter reich genug; sie anzuregen, zur Thätigkeit zu reizen und ihr Nahrung zu geben, nichts geschickter als die Dichtungen andrer Künstler. Hier aber in diesem lockenden Systeme der allumfassenden Einheit, finden sie den Anfang und das Ende aller Fantasie, den allgemeinen Grund und Boden, auf dem ihr Einzelnes ruht und eben diese Absonderung des Ursprünglichen, Ewigen der Fantasie von allem Einzelnen und Besondern muß ihnen sehr willkommen seyn. Sie dürfen nur hinschauen und es wird ihnen ein tiefer Blick in die innerste Werkstätte der Poesie gegönnt. Von der Art wie die Fantasie jenes Philosophen, so ist auch sein Gefühl. Nicht Reizbarkeit für dieses und jenes, nicht Leidenschaft, die schwillt und wieder sinket; aber ein klarer Duft schwebt unsichtbar über dem Ganzen, überall findet die ewige

Sehnsucht einen Anklang aus den Tiefen des einfachen Denkens, welches in stiller Größe den Geist der ursprünglichen Liebe athmet.

Und ist nicht dieser milde Wiederschein des höhern Geistes im Menschen die eigentliche Seele, der zündende Funken aller Poesie? Das bloße Darstellen von Menschen, von Leidenschaften und Handlungen macht es wahrlich nicht aus, so wenig wie die künstlichen Formen; und wenn Ihr den alten Kram auch Millionenmal durcheinander würfelt und über einander wälzt. Das ist nur der sichtbare äußre Leib, und wenn die Seele erloschen ist, gar nur der todte Leichnam der Poesie. Wenn aber jener Funken der Begeisterung in Werke ausbricht, so steht eine neue Erscheinung vor uns, lebendig und in schöner Glorie von Licht und Liebe.

Und was ist jede schöne Mythologie andres als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur, in dieser Verklärung von Fantasie und Liebe?

Einen großen Vorzug hat die Mythologie. Was sonst das Bewußtseyn ewig flieht, ist hier dennoch sinnlich geistig zu schauen, und festgehalten, wie die Seele in dem umgebenden Leibe, durch den sie in unser Auge schimmert, zu unserm Ohre spricht.

Das ist der eigentliche Punkt, daß wir uns wegen des Höchsten nicht so ganz allein auf unser Gemüth verlassen. Freylich, wem es da trocken ist, dem wird es nirgends quellen; und das ist eine bekannte Wahrheit, gegen die ich am wenigsten gesonnen bin, mich aufzulehnen. Aber wir sollen uns überall an das Gebildete anschließen und auch das Höchste durch die Berührung des

Gleichartigen, Ähnlichen, oder bey gleicher Würde Feindlichen entwickeln, entzünden, nähren, mit einem Worte bilden. Ist das Höchste aber wirklich keiner absichtlichen Bildung fähig; so laßt uns nur gleich jeden Anspruch auf irgend eine freye Ideenkunst aufgeben, die alsdann ein leerer Name seyn würde.

Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigenthümlichstes Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf.

Da finde ich nun eine große Ähnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Construction des Ganzen sich zeigt, und den unser Freund uns schon so oft an den Werken des Cervantes und des Shakspeare entwickelt hat. Ja, diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Begeisterung und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine eigne und neue Art von Mythologie des Witzes zu seyn. Der Geist und die ganze Gestaltung ist dieselbe; und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie. Weder dieser Witz noch eine Mythologie können bestehn ohne ein erstes Ursprüngliches und Unnachahmliches, was schlechthin unauflöslich ist, was nach allen Umbildungen noch die alte Natur und Kraft durchschimmern läßt, wo der naive Tiefsinn den Schein des Sonderbaren und selbst des Wi-

derſinnigen oder auch einer kindlichen aber doch geiſtreichen Einfalt durchſchimmern läßt. Denn das iſt der Anfang aller Poeſie, den Gang und die Geſetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die ſchöne Verwirrung der Fantaſie, in das urſprüngliche Chaos der menſchlichen Natur zu verſetzen, für das ich kein ſchöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.

Warum wollten wir uns alſo nicht ermuthigen, dieſe herrlichen Geſtalten des großen Alterthums neu zu beleben? Verſuchen wir es nur einmal, die alte Mythologie voll von jenen Anſichten, welche die jetzige Naturwiſſenſchaft und Philoſophie in jedem Nachdenkenden erregen muß, zu betrachten, wie uns alles in neuem Glanz und Leben verwandelt und in höherer Bedeutung erſcheinen wird.

Aber auch die andern Mythologien müſſen wieder erweckt werden, nach dem Maaß ihres Tiefſinns, ihrer Schönheit und ihrer Bildung, um die Entſtehung der neuen Mythologie und ſymboliſchen Ideenwelt zu beſchleunigen. Wären uns nur die Schätze des Orients ſo zugänglich, wie die des Alterthums! Welche neue Quelle von Poeſie könnte uns aus Indien fließen, wenn einige deutſche Künſtler, mit der Univerſalität und Tiefe des Sinns, mit dem Genie der Ueberſetzung, das ihnen eigen iſt, die Gelegenheit beſäßen, welche bey andern bloß praktiſchen Zwecken und Anſichten ſo oft unbenützt bleibt. Im Orient müſſen wir das höchſte Romantiſche ſuchen, d. h. das tiefſte und innigſte Leben der Fantaſie; und wenn wir erſt aus der Quelle ſchöpfen können, ſo

wird uns vielleicht der Anschein von südlicher Gluth, der uns jetzt in der spanischen Poesie so anziehend ist, wieder nur abendländisch und sparsam erscheinen.

Von einer andern, ernsten und strengeren Seite, als in der bunten, farbigen, arabischen Mährchenwelt ist die Natur in der nordischen Göttersage aufgefaßt; und manche verlohrne Spuren und Anklänge aus dieser großen alten Naturdichtung sind noch in den Volksliedern und Volksmährchen der verschiedenen, vom germanischen Stamm bevölkerten Ländern, erhalten und aufbewahrt. Auch ganz eigenthümliche Anklänge, die nicht aus dieser nordischen Quelle sind, sondern von anderm Ursprung und von durchaus lokaler Beschaffenheit, mögen sich unter diesem reichen Vorrath mannichfacher Volkssagen finden, welche alle in ihrer tiefern Naturbedeutung die sorgsamste Beachtung verdienen.

Welch' unermeßlich reiche Natur-Symbolik liegt nicht in jenen Schilderungen und Gleichnissen verhüllt, welche die Dichter aus der sichtbaren Fülle der Natur so wie sie dem sinnlichen Auge erscheint, entlehnen; in jenen gewöhnlichen Bildern, meyne ich, von rieselnden Quellen und leuchtenden Flammen, von Blumen und Sternen, überhaupt von der grünenden Erde, sammt allen ihren Gewächsen und Gebilden, oder von dem azurnen Himmel und allen seinen Erscheinungen des Lichts und der Finsterniß, und von den innern wesentlichen Elementen und Kräften aller Dinge. Bey dem bloßen Gewohnheitsdichter, der nur von der Oberfläche wegsingt, was ihn gerade beschäftigt oder wie es allgemein hergebracht und üblich ist; da ist das alles ein leerer und eitler Schmuck,

eine überflüssige und beschwerliche Zierrath. Bey dem wahren Dichter aber haben alle diese Bilder und Gleichnisse eine tiefe Bedeutung, und wohl wäre es lohnend und belehrend, wenn ein im Geist erhellter Naturphilosoph, diese Symbolik, welche in den Sinnbildern der Poesie verborgen liegt, hervorzöge und als ein großes Ganzes ordnend ans Licht zusammenstellte; oder auch von der andern Seite, wenn ein begeisterter Naturdichter, nicht bloß unbewußt und aus glücklichem Instinkt, sondern mit Bewußtseyn, was er als Denker und Seher in der Natur erkannt, nun in Poesie in jenem bildlichen Frühlingsgewande aussprechen wollte.

Ueberhaupt muß man auf mehr als einem Wege zum Ziel dringen können. Jeder gehe ganz den seinigen, mit froher Zuversicht, auf die individuellste Weise, denn nirgends gelten die Rechte der Individualität, wenn sie nur das ist, was das Wort bezeichnet, untheilbare Einheit, innrer lebendiger Zusammenhang, mehr als hier, wo vom Höchsten die Rede ist; ein Standpunkt, auf welchem ich nicht anstehen würde zu sagen, der eigentliche Werth und Charakter, ja die Tugend des Menschen sey seine Eigenthümlichkeit.

Ich fasse meine Gedanken noch einmahl in der Kürze zusammen. Die Grundlage, auf welcher alle Kunst und Poesie beruht, ist die Mythologie; und hierüber werden wir wohl alle einverstanden seyn. Der tiefste Schaden und Mangel aller modernen Dichtkunst besteht eben darin, daß sie keine Mythologie hat. Das Wesentliche der Mythologie aber liegt nicht in den einzelnen Gestalten, Bildern oder Sinnbildern, sondern in der le-

bendigen Naturanſchauung, welche allen dieſen zum Grunde liegt. Zu dieſer lebendigen Naturanſchauung führt uns die Wiſſenſchaft zurück, ſobald ſie die rechte geiſtige Tiefe und Quelle der innern Offenbarung erreicht hat. Den Anfang und erſten Anſtoß der intellektuellen Bewegung enthält und gewährt uns der Idealismus, der in ſeiner Einſeitigkeit ſelbſt den eignen Gegenſatz hervorruft, und wieder zu jenem alten Syſteme der Einheit führt, welches die eigentliche Grundlage und das natürliche Element der produktiven Einbildungskraft, der Quelle und Mutter aller ſymboliſchen Dichtungen, bildet.

Dieſes iſt der Faden, welcher die Naturphiloſophie mit der Mythologie, und durch dieſe auch mit der Kunſt, als ſymboliſcher Darſtellung verknüpft. Sollten aber auch für die Darſtellung einer neuen ſymboliſchen Welt von Naturanſchauungen in der Poeſie, noch große Hinderniſſe im Wege ſtehen, und ſchwere Aufgaben zu löſen ſeyn, ehe das Ziel erreicht werden kann; ſo dürfen wir einer reichen und glücklichen Entwicklung für alles ſymboliſche Verſtändniß in der Natur ſelbſt und auch in dem geſammten Umkreis der alten und neuen Mythologie mit Gewißheit entgegenſehen. Aber auch für die Kunſt und Poeſie dürfen wir große und gerechte Hoffnungen faſſen. Der Anfang aber und der erſte Grund liegt immer in der Wiſſenſchaft, aus deren dynamiſchen Erſcheinungen jetzt die wunderbarſten Offenbarungen der Natur von allen Seiten hervorbrechen.

Und ſo laßt uns denn, beym Licht und Leben! nicht länger zögern, ſondern jeder nach ſeinem Sinn die große Entwicklung beſchleunigen, zu der wir berufen ſind. Seyd

der Größe des Zeitalters würdig, und der Nebel wird von Euren Augen sinken; es wird helle vor Euch werden. Alles Denken ist ein Diviniren, aber der Mensch fängt erst eben an, sich seiner divinatorischen Kraft bewußt zu werden. Welche unermeßliche Erweiterungen wird sie noch erfahren; und eben jetzt. Mich däucht wer das Zeitalter, das heißt jenen großen Vorgang allgemeiner Verjüngung, jene Grundgesetze der ewigen Wiedergeburth verstünde, dem müßte es gelingen können, die Pole der Menschheit zu ergreifen und das Thun der ersten Menschen, wie den Charakter der goldnen Zeit die noch kommen wird, zu erkennen und zu wissen. Dann würde das leere, abstracte Reden aufhören, und der Mensch würde inne werden, was er ist, und seyn soll auf der Erde und im Angesichte der Sonne; als König der erschaffenen Natur, in deren Mitte und auf deren Gipfel ihn der schaffende Geist gestellt hat.

Dieses ist es, was ich unter der neuen Mythologie oder symbolischen Erkenntniß und Kunst verstehe.

Antonio. Ich erinnerte mich während Ihrer Vorlesung an zwey Bemerkungen, die ich oft habe hören müssen, und die mir nun weit klarer geworden sind als zuvor. Die Idealisten versicherten mich aller Orten, dieses System von der Einheit sey wohl an sich richtig und gut, nur sey es durch und durch unverständlich. In den kritischen Schriften fand ich dagegen, jedes Werk des Genie's sey zwar dem Auge klar, dem Verstande aber ewig geheim. Nach Ihrer Ansicht gehören diese Aus-

ſprüche zuſammen, und ich ergötze mich aufrichtig an ihrer abſichtsloſen Symmetrie.

Lotario. Ich möchte unſern Freund darüber zur Rede ſtellen, daß er die Natur und die Wiſſenſchaft oder Idee derſelben, ſo ausſchließend zu nennen ſchien, da er ſich doch ſtillſchweigend überall auch auf die Welthiſtorie und die Offenbarung der Zeiten gründete, die wohl der eigentliche Quell ſeiner Mythologie ſeyn dürfte, eben ſo ſehr als die Naturanſchauung; wenn es anders erlaubt iſt, einen alten Namen für etwas zu brauchen, was eben auch noch nicht vorhanden iſt in ſeiner wahren Bedeutung und Würde. Ihre Anſicht des Zeitalters indeſſen ſcheint mir ſo etwas, was den Namen einer welthiſtoriſchen Anſicht in meinem Sinne verdient.

Ludoviko. Man knüpft da zunächſt an, wo man die erſten Spuren des Lebens wahrnimmt; das iſt jetzt in der Naturphiloſophie.

Markus. Ihr Gang war etwas raſch. Im Einzelnen würde ich Sie oft bitten müſſen, mir mit Erläuterungen Stand zu halten. Im Ganzen aber hat Ihre Theorie mir eine neue Ausſicht über die didaktiſche, oder wie unſer Philologe ſie nennt, über die didaskaliſche Gattung gegeben. Ich ſehe nun ein, wie dieſes räthſelhafte Zwitterweſen und wahre Kreuz aller bisherigen Eintheilungen nothwendig zur Poeſie gehört. Denn unſtreitig iſt das Weſen der Poeſie eben dieſe höhere idealiſche Anſicht der Dinge, ſowohl des Menſchen als der äußern Natur. Es iſt begreiflich, daß es vortheilhaft ſeyn kann, auch dieſen weſentlichen Theil des Ganzen in der Ausbildung zu iſoliren.

Antonio. Ich kann die didaktische Poesie nicht für eine eigentliche Gattung gelten lassen, so wenig wie die romantische. Jedes Gedicht soll eigentlich romantisch und jedes soll didaktisch seyn, in jenem weitern Sinne des Wortes, wo es die Tendenz nach einem tiefen unendlichen Sinn bezeichnet. Auch machen wir diese Forderung überall, ohne eben den Namen zu gebrauchen. Selbst in ganz populären Arten wie z. B. im Schauspiel, fordern wir Ironie; wir fordern, daß die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens, wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sey. Dieses scheint uns das Wesentlichste, und was liegt nicht alles darin? Wir halten uns also nur an die Bedeutung des Ganzen; was den Sinn, das Herz, den Verstand, die Einbildung einzeln reizt, rührt, beschäftigt und ergötzt, scheint uns nur Zeichen, Mittel zur Anschauung des Ganzen, in dem Augenblick, wo wir uns zu diesem erheben.

Lotario. Alle geistigen Andeutungen und Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst fortbildenden und wiederspiegelnden Kunstwerke des Schöpfers.

Ludoviko. Mit andern Worten, alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man, eben weil es unaussprechlich ist, nur symbolisch sagen.

Lotario. Darum sind die innersten Lebenskeime aller Künste und Wissenschaften ein Eigenthum der Poesie. Von da ist alles ausgegangen, und dahin muß alles zurückfließen. In einem idealischen Zustande der Menschheit würde es nur Poesie geben; nämlich die Künste und Wis-

senschaften sind alsdann noch Eins; so wie es von Anfang gewesen. In unserm gegenwärtigen, zersplitterten Zustande aber würde nur der wahre und vollkommene Dichter ein idealischer Mensch und ein universeller Künstler seyn können.

Antonio. Oder die Mittheilung und Darstellung aller Künste und aller Wissenschaften kann nicht ohne einen poetischen Bestandtheil seyn; damit wir es weniger auffallend ausdrücken.

Ludoviko. Ich bin Lotharios Meynung, daß der Geist aller Künste und Wissenschaften sich in einem Mittelpunkt begegnet; und ich getraue mich kühn, sogar aus der Mathematik, nach jener geistigen Platonischen Ansicht derselben, eine Fülle von symbolischer Schönheit und Bedeutung zu entfalten, als reiche Nahrung für die poetische und künstlerische Begeisterung, um unsern Sinn durch ihre Wunder zu entflammen. In der Naturanschauung aber ist die Berührung am sichtbarsten. Die Naturwissenschaft kann kein Experiment machen ohne Hypothese; jede Hypothese aber auch die beschränkteste, wenn sie mit Consequenz gedacht wird, führt zu Hypothesen über das Ganze, ruht eigentlich auf solchen, wenn gleich ohne Bewußtseyn dessen, der sie gebraucht. Es ist in der That wunderbar, wie die Erkenntniß der Natur, sobald es ihr nicht um technische Zwecke, sondern um allgemeine Resultate zu thun ist, ohne es zu wissen, in Kosmogonie geräth, in Theosophie, oder wie man es sonst nennen mag, kurz in eine symbolische Wissenschaft vom Ganzen.

Markus. Und sollte Plato von dieser nicht eben so viel gewußt haben, als jene gepriesnen Verkündiger der

absoluten Einheit, Parmenides, der unter den Alten als einer der schlechtesten Dichter erscheint, oder vollends der dürre Spinosa, der mir wegen seiner barbarischen Form nun einmal nicht genießbar ist.

Antonio. Gesetzt, Plato wäre auch, was er doch nicht ist, eben so vertraut mit den Mysterien der Natur, als unter seinen Ideen geistiger Vollkommenheit einheimisch; so war es doch besser, daß unser Freund jene andern wählte, um uns den Urquell der Poesie in dem Naturbegriff des Realismus zu zeigen, grade weil bey ihnen an keine Poesie der Form zu denken ist. Dem Plato hingegen ist die Darstellung und ihre Vollkommenheit und Schönheit nicht Mittel, sondern Zweck an sich. Darum ist schon seine Form, streng genommen, durchaus poetisch.

Ludoviko. Ich habe in der Rede selbst gesagt, daß ich den Parmenides unter den Alten, so wie den Spinosa unter den Neuern, nur als Repräsentanten anführe. Hätte ich weitläuftiger seyn wollen, so würde ich noch manches andere zu erwähnen gefunden haben. Auch in unserm deutschen Jakob Böhme findet sich manches, was mehr einem Naturgedicht angehört, als Ansicht und Ahndung oder Offenbarung der Fantasie; und was nicht als Philosophie verstanden und genommen seyn will, wenigstens nicht in dem gewöhnlichen, beschränkten, wissenschaftlichen Sinne.

Antonio. An diesem berühmten Mystiker, wenn Sie ihn denn doch wenigstens als Dichter gelten lassen, hätten Sie zugleich sehen und zeigen können, ob sich die Ideen über die Natur und das Weltall in christlichem

Gewande schlechter ausnehmen, als jene alten Götterdichtungen, welche Sie wieder einführen wollen.

Andrea. Lassen Sie immer den Dichter sich in jenem Kreise bewegen, der ihm eigenthümlich und der natürlichste ist. In der schönen Welt der alten Götter ist er am glücklichsten daheim; und wohl mag diese in ihrer reichen Bilderfülle auch den neuen, tieferen Sinn, welchen der Philosoph darin niederlegen möchte, leicht in sich aufnehmen und in verjüngtem Glanze wiederspiegeln.

Lothario. Die Lehre und der Geist der Eleusinischen Mysterien müssen hierbey vorzüglich beachtet werden. Nur durch die Spuren von dem, was in den Mysterien den Eingeweihten offenbart wurde, kann man den tiefern Sinn der alten Mythologie verstehen lernen. Ich vermuthe, daß die Ansicht der Natur, welche da herrschte, auch den jetzigen Forschern, wenn sie schon reif dazu sind, ein großes Licht anzünden würde. Die kühnste und kräftigste, ja ich möchte fast sagen die unbeschränkteste und wildeste Darstellung des Realismus ist die beste. Erinnern Sie mich wenigstens daran, Ludoviko, daß ich Ihnen bey Gelegenheit meine Gedanken über das orphische Lied mittheile, welches von dem doppelten Geschlecht des Zeus anfängt, und ihn begeistert als den Allebendigen besingt.

Markus. Ich erinnre mich einer Andeutung im Winkelmann, aus der ich vermuthen möchte, daß er dieses Bruchstück eben so hoch geachtet wie Sie. Jene begeisterte Ansicht und Anschauung der Natur, wie sie den Mysterien und eben dadurch auch der ganzen alten Mythologie zum Grunde lag, wäre wohl ein herrlicher und würdevoller Gegenstand für einen neuen Lucrez um diese

ganze Naturoffenbarung des Alterthums, in jener großen, antiken Weise des Empedokles zu besingen.

Ludoviko. Ich stimme gern ein in das Lob dieser gepriesenen Dichter der alten Zeit. Aber in dem epischen Gleichmaß dieser homerischen Darstellungsweise würde alles zu sehr ins Einzelne zerfallen; es würde die Einheit der Fantasie fehlen, für unsre tiefere, und mehr geistige, symbolische Ansicht der Natur.

Camilla. Wäre es denn nicht möglich, daß Sie, Ludoviko, uns den Geist dieses Realismus, wie Sie es nennen, in einer andern schönen Form dichterisch darstellen könnten?

Markus. Erst dann würde ich den großen Einfluß, den dieses System auf die Kunst der Poesie haben soll, anerkennen und mir gefallen lassen.

Ludoviko. Wer etwa dergleichen im Sinne hätte, würde es nur auf die Art können und seyn wollen wie Dante. Er müßte, wie Er, nur Ein Gedicht im Geist und im Herzen haben, und würde oft verzweifeln müssen, ob sichs überhaupt darstellen läßt. Gelänge es aber, so hätte er genug gethan.

Andrea. Sie haben ein würdiges Vorbild aufgestellt! Gewiß ist Dante der einzige, der unter einigen begünstigenden und unsäglich vielen erschwerenden Umständen durch eigne Riesenkraft, er selbst ganz allein, eine Art von Mythologie, wie sie damals möglich war, einen neuen, symbolischen Sagen- und Bilderkreis, erfunden und gebildet hat.

Antonio. Sie sagen eine Art von Mythologie; und geben schon damit zu, daß die Schwierigkeit nicht

ganz gelöst, der Versuch nicht völlig gelungen ist. Es bleibt noch zu viel Willkührliches in dieser neuen Welt von Poesie, die Dante's Geist um sich her erschaffen. Die christliche Wahrheit und Allegorie aus der Bibel und Legende, die Anklänge aus der alten Mythologie, die Naturlehre des Aristoteles und Astronomie des Mittelalters, und die kühne Fantasie der eignen Erdichtung, gehen nicht immer harmonisch in ein Ganzes zusammen, und lassen ein Gefühl von Zwiespalt zurück.

Lotario. Und wenn auch bis jetzt jede alte und moderne Form von einem eigentlichen Natur- und Schöpfungs- oder Weltallgedicht, Dante wie Empedokles, unvollkommen und eigentlich unerreicht geblieben wäre; so steht doch der Grundsatz fest, daß überhaupt jedes Werk der Poesie, eine neue Offenbarung der Natur seyn soll. Nur dadurch, daß es Eines und Alles ist, eine kleine Welt, ein in sich geschloßnes, für sich bestehendes und klar umgränztes Ganzes, zugleich aber verwebt mit dem großen Ganzen des All oder der Natur, und den Keim desselben in sich tragend; wird ein Werk erst wahrhaft zum Werk. Diese Idee eines poetischen Werkes überhaupt, sollte uns erst ganz klar seyn, ehe wir über die Möglichkeit oder die beste Form eines solchen philosophischen Naturgedichts weiter entscheiden können. Dem Geiste nach, obwohl an ein sinnliches Element gebunden und darin eingehüllt, sollte wohl diese Fülle und Tiefe der Fantasie in jedem wahren Dichterwerke vorhanden seyn. Nur dadurch unterscheidet es sich von dem, was bloß Studium genannt werden sollte.

Antonio. Es ist mir lieb, daß Sie selbst auf einen andern, klarern Gegenstand mit dieser Kunstfrage

hinüberlenken, auf die ich gerne eingehe, weil sie mir schon lange im Sinne liegt. Sie reden von Studien, und unterscheiden, wie billig, Studien und Werke. Ich wollte nach dem von Ihnen gemachten Unterschiede aber doch Studien nennen, die dann in Ihrem Sinne zugleich Werke sind; indem sie wohl jene Naturtiefe und Fülle der Fantasie besitzen.

Markus. Unterscheiden sich nicht vielmehr Gedichte, die darauf berechnet sind, nach außen zu wirken, wie z. B. vortreffliche Schauspiele, ohne so symbolisch und allumfassend zu seyn, schon durch ihre objektive Anlage und vollständige Entfaltung, von Studien, die zunächst nur auf die innere Ausbildung des Künstlers gehn, und sein letztes Ziel, jene objektive Wirkung nach außen, erst vorbereiten?

Lothario. Sind es bloß gute Schauspiele, so sind es nur Mittel zum Zweck; es fehlt ihnen das Selbstständige, Insichvollendete, wofür ich nun eben kein andres Wort finde als das von Werken, und es darum gern für diesen Gebrauch behalten möchte. Das Drama ist im Vergleich mit dem, was Ludoviko im Sinne hat, nur eine angewandte Poesie. Doch kann, was in meinem Sinne ein Werk heißt, in einem einzelnen Fall sehr wohl auch objektiv und dramatisch in Ihrem Sinne seyn.

Andrea. Auf diese Weise würde, unter den alten Gattungen, nur in der epischen ein Werk in Ihrem großen Sinne möglich seyn.

Lothario. Eine Bemerkung, die in sofern richtig ist, daß im Epischen das Eine Werk auch das einzige zu seyn pflegt. Die tragischen und komischen Werke der

Alten hingegen, sind nur Variationen, verschiedene Ausdrücke, eines und desselben Ideals. Für den organischen Gliederbau, und die Construction der Darstellung und poetischen Anordnung bleiben sie die höchsten Urbilder und sind, wenn ich so sagen darf, die Werke unter den Werken.

Antonio. Was ich zum Gastmahl beytragen kann, ist eine etwas leichtere Speise. Amalia hat mir schon verziehen und zugleich erlaubt, daß ich meine besondern Belehrungen an sie, allgemein machen darf.

Brief über den Roman.

Ich muß, was ich gestern zu Ihrer Vertheidigung zu sagen schien, zurücknehmen, liebe Freundin! und Ihnen so gut als völlig Unrecht geben. Sie selbst gaben es sich am Ende des Streites darin, daß Sie Sich so tief eingelassen, weil es gegen die weibliche Würde sey, aus dem angebohrnen Element von heiterm Scherz und ewiger Poesie zu dem gründlichen oder schwerfälligem Ernst der Männer sich, wie Sie es richtig nannten, herabzustimmen. Ich stimme Ihnen gegen Sich selbst bey, daß Sie Unrecht haben. Ja ich behaupte noch außerdem, daß es nicht genug sey, dieses Unrecht anzuerkennen; man muß es auch büßen, und die wie mirs scheint, ganz zweckmäßige Buße dafür, daß Sie Sich mit der Kritik gemein gemacht haben, soll nun seyn, daß Sie Sich die Geduld abnöthigen, diese kritische Epistel über den Gegenstand des gestrigen Gesprächs zu lesen.

Ich hätte es gleich gestern sagen können, was ich sagen will; oder vielmehr ich konnte es nicht, meiner Stimmung und der Umstände wegen. Mit welchem Gegner hatten Sie zu thun, Amalia? Freylich versteht er das, wovon die Rede war, recht sehr wohl und wie sichs für einen tüchtigen Virtuosen in der Dichtkunst nicht anders gebührt. Er würde also darüber sprechen können so gut wie irgend einer, wenn er nur überhaupt sprechen könnte. Dieses haben ihm die Götter versagt. Er ist, wie ich schon sagte, ein Virtuose und damit gut; die Grazien sind leider ausgeblieben. Da er nun so gar nicht ahnden konnte, was Sie im innersten Sinne meynten, und das äußerliche Recht so ganz auf seiner Seite war, so hatte ich nichts angelegeneres, als mit ganzer Stärke für Sie zu streiten, damit nur das gesellige Gleichgewicht nicht völlig zerstört würde. Und überdem ist es mir natürlicher, wenn es ja seyn muß, schriftliche Belehrungen zu geben, als mündliche, die nach meinem Gefühl die Schönheit des Gesprächs entweihen.

Das unsrige fing damit an, daß Sie behaupteten, Friedrich Richters Romane seyen keine Romane, sondern ein buntes Allerley von kränklichem Witz. Die wenige Geschichte sey zu schlecht dargestellt um für Geschichte zu gelten, man müsse sie nur errathen. Wenn man aber auch alle zusammennehmen und sie rein erzählen wolle, würde das doch höchstens Bekenntnisse geben. Die Individualität des Menschen sey viel zu sichtbar, und noch dazu eine solche!

Das letzte übergeh' ich, weil es doch wieder nur Sache der Individualität ist. Das bunte Allerley von

kränklichem Witz gebe ich zu, aber ich nehme es in Schutz und behaupte dreist, daß solche Grottesken und Bekenntnisse noch die einzigen romantischen Erzeugnisse unsers unromantischen Zeitalters sind.

Lassen Sie mich bey dieser Gelegenheit ausschütten, was ich lange auf dem Herzen habe!

Mit Erstaunen und mit innerm Grimm habe ich oft den Diener diese Bücherhaufen zu Ihnen hereintragen sehn. Wie mögen Sie nur mit Ihren Händen die schmutzigen Bände berühren? Und wie können Sie diesen verworrnen, ungebildeten Redensarten den Eingang durch Ihr Auge in das Heiligthum der Seele verstatten? Stundenlang Ihre Fantasie an Menschen hingeben, mit denen von Angesicht zu Angesicht nur wenige Worte zu wechseln, Sie Sich schämen würden? Es frommt wahrlich zu nichts, als nur die Zeit zu tödten und die Imagination zu verderben. Fast alle schlechten Bücher haben Sie gelesen von Fielding bis zu Lafontaine. Fragen Sie Sich selbst, was Sie davon gehabt haben. Ihr Gedächtniß selbst verschmäht das unedle Zeug, was eine fatale Jugendgewohnheit Ihnen zum Bedürfniß macht, und was so emsig herbeygeschafft werden muß, wird sogleich rein vergessen.

Dagegen erinnern Sie sich noch vielleicht, daß es eine Zeit gab, wo Sie den Sterne liebten, sich oft ergötzten, seine Manier anzunehmen, halb nachzuahmen, halb zu verspotten. Ich habe noch einige scherzhafte Briefchen der Art von Ihnen, die ich sorgsam bewahren werde. Sterne's Humor hatte Ihnen also doch einen bestimmten Eindruck gegeben; wenn gleich eben keine idealisch schöne, so war es doch eine Form, eine geistreiche Form,

die Ihre Fantaſie dadurch gewann, und ein Eindruck, der uns ſo beſtimmt bleibt, den wir ſo zu Scherz und Ernſt gebrauchen und geſtalten können, iſt nicht verlohren. Und ſollte nicht alles einen gründlichen Werth haben, was das Spiel unſrer innern Bildung auf irgend eine Weiſe reizt oder nährt?

Sie fühlen es ſelbſt, daß Ihr Ergötzen an Sterne's Humor rein war, und von ganz andrer Natur, als die Spannung der Neugier, die uns oft ein durchaus ſchlechtes Buch, in demſelben Augenblick, wo wir es ſo finden, abnöthigen kann. Fragen Sie Sich nun ſelbſt, ob Ihr Genuß nicht verwandt mit demjenigen war, den wir oft bey Betrachtung der witzigen Spielgemälde empfanden, die man Arabesken nennt. Auf den Fall, daß Sie Sich ſelbſt nicht von allem Antheil an Sterne's Empfindſamkeit frey ſprechen können, ſchicke ich Ihnen hier ein Buch, von dem ich Ihnen aber, damit Sie gegen Fremde vorſichtig ſind, vorausſagen muß, daß es das Unglück oder das Glück hat, ein wenig verſchrien zu ſeyn. Es iſt Diderot's Fataliſt. Ich denke, es wird Ihnen gefallen, und Sie werden die Fülle des Witzes hier ganz rein finden von ſentimentalen Beymiſchungen. Es iſt mit Verſtand angelegt, und mit ſichrer Hand ausgeführt; ich darf es ohne Uebertreibung ein Kunſtwerk nennen. Freylich iſt es keine hohe Dichtung, ſondern nur eine Arabeske. Aber eben darum hat es in meinen Augen keine geringen Anſprüche; denn ich halte die Arabeske für eine ganz beſtimmte und weſentliche Form oder Aeußerungsart der Poeſie.

Ich denke mir die Sache ſo. Die Poeſie iſt ſo tief in dem Menſchen gewurzelt, daß ſie auch unter den un-

günſtigſten Umſtänden immer noch zu Zeiten wild wächſt. Wie wir nun faſt bey jedem Volk Lieder, Geſchichten im Umlauf, irgend eine Art wenn gleich rohe Schauſpiele im Gebrauch finden; ſo haben ſelbſt in unſerm fantaſieloſen Zeitalter, in den eigentlichen Ständen der Proſa, ich meyne die ſogenannten Gelehrten und gebildeten Leute, einige Einzelne eine ſeltne Originalität der Anſchauung in ſich geſpürt und geäußert, obgleich ſie darum von der eigentlichen Kunſt noch ſehr entfernt waren. Der Humor eines Swift, eines Sterne, meyne ich, ſey die Naturpoeſie der höhern Stände unſers Zeitalters.

Ich bin weit entfernt, ſie neben jene Großen zu ſtellen; aber Sie werden mir zugeben, daß wer für dieſe, für den Diderot Sinn hat, ſchon beſſer auf dem Wege iſt, den genialiſchen Witz, die Fantaſie eines Arioſt, Cervantes, Shakſpeare verſtehn zu lernen, als ein andrer, der auch noch nicht einmal bis dahin ſich erhoben hat. Wir dürfen nun einmal die Forderungen in dieſem Stück an die Menſchen der jetzigen Zeit nicht zu hoch ſpannen, und was in ſo kränklichen Verhältniſſen aufgewachſen iſt, kann ſelbſt natürlicherweiſe nicht anders als kränklich ſeyn. Dieß halte ich aber, ſo lange die Arabeske kein Kunſtwerk ſondern nur ein Naturprodukt iſt, eher für einen Vorzug, und ſtelle Richtern alſo auch darum über Sterne, weil ſeine Fantaſie weit kränklicher, alſo weit wunderlicher und fantaſtiſch ſeltſamer iſt. Leſen Sie nur überhaupt den Sterne einmal wieder. Es iſt lange her, daß Sie ihn nicht geleſen haben, und ich denke, er wird Ihnen etwas anders vorkommen wie damals. Vergleichen Sie dann immer unſern Deutſchen mit ihm. Er

hat wirklich mehr Witz, wenigstens für den, der ihn witzig nimmt; denn er selbst könnte sich darin leicht Unrecht thun. Und durch diesen Vorzug erhebt sich selbst seine sentimenale Seite in der Erscheinung über die Sphäre der engländischen Empfindsamkeit.

Wir haben noch einen äußern Grund diesen Sinn für das Grotteske in uns zu bilden, und uns in dieser Stimmung zu erhalten. Es ist unmöglich, in diesem Zeitalter der Bücher nicht auch viele, sehr viele schlechte Bücher durchblättern, ja sogar lesen zu müssen. Einige unter diesen sind, darauf darf man mit einiger Zuversicht rechnen, glücklicherweise immer von der albernen Art; und da kommt es wirklich nur auf uns an, sie unterhaltend zu finden, indem wir sie nämlich als witzige Naturprodukte betrachten. Laputa ist nirgends oder überall, liebe Freundin; es kommt nur auf einen Akt unsrer Willkühr und unsrer Fantasie an, so sind wir mitten darin. Wenn die Dummheit eine gewisse Höhe erreicht, zu der wir sie jetzt, wo sich alles schärfer sondert, meistens gelangen sehn, so gleicht sie auch in der äußern Erscheinung der Narrheit. Und eine angenehme Narrheit, werden Sie mir zugeben, ist das unterhaltendste, was der Mensch imaginiren kann, und das eigentliche letzte Princip alles Ergötzlichen. In dieser Stimmung kann ich oft ganz allein für mich über Bücher, die keinesweges dazu bestimmt scheinen, in ein Gelächter verfallen, was kaum wieder aufhören will. Und es ist billig, daß die Natur mir diesen Ersatz giebt, da ich über so manches, was jetzt Witz und Satire heißt, durchaus nicht mitlachen kann. Dagegen werden mir nun manche litterarische Zeitungen

z. B. zu Farçen, wo der Unverstand im leeren Raume der nicht vorhandnen Kunst und Wissenschaft seine verkehrten Turniere mit dem eignen Schatten hält, oder auch der Blinde den Lahmen in die Grube führt; um uns so die Volkskomödie, die wir sonst als Nation in Deutschland entbehren, wenigstens in den Gesindestuben der gelehrten Republik wiederzugeben.

Dieses ist im Ganzen für Sie schon ein zu gelehrter Genuß. Wollen Sie aber, was Sie leider nicht mehr lassen können, in einem neuen Sinn thun, so will ich nicht mehr über den Bedienten schelten, wenn er die Haufen aus der Leihbibliothek bringt. Ja ich erbiete mich selbst für dieses Bedürfniß Ihr Geschäftsträger zu seyn, und verspreche Ihnen eine Unzahl der schönsten Komödien aus allen Fächern der Litteratur zu senden.

Ich nehme den Faden wieder auf; denn ich bin gesonnen, Ihnen nichts zu schenken, sondern Ihren Behauptungen Schritt vor Schritt zu folgen.

Sie tadelten Jean Paul auch, mit einer fast wegwerfenden Art, daß er sentimental sey.

Wollten die Götter, er wäre es in dem Sinne wie ich das Wort nehme, und es seinem Ursprunge und seiner Natur nach glaube nehmen zu müssen. Denn nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer fantastischen d. h. in einer ganz durch die Fantasie bestimmten Form darstellt.

Vergessen Sie auf einen Augenblick die gewöhnliche übel berüchtigte Bedeutung des Sentimentalen, wo man fast alles unter dieser Benennung versteht, was auf eine

platte Weise rührend und thränenreich ist, und voll von jenen familiären Edelmuthsgefühlen, in deren Bewußtseyn Menschen ohne Charakter sich so unaussprechlich glücklich und groß fühlen.

Denken Sie dabey lieber an Petrarca oder an Tasso, dessen Gedicht gegen das mehr fantastische Romanzo des Ariost, wohl das sentimentale heißen könnte; und ich erinnre mich nicht eines Beyspiels, wo der Gegensatz so klar und das Uebergewicht so entschieden wäre wie hier.

Tasso ist mehr musikalisch und das Pittoreske im Ariost ist gewiß nicht das schlechteste. Die Mahlerey ist nicht mehr so fantastisch, wie sie es bey vielen Meistern der venetianischen Schule, wenn ich meinem Gefühl trauen darf, auch im Corregio und vielleicht nicht bloß in den Arabesken des Raphael, ehedem in ihrer großen Zeit war. Die neuere Musik hingegen ist, was die in ihr herrschende Kraft des Menschen betrifft, ihrem Charakter im Ganzen so treu geblieben, daß ichs ohne Scheu wagen möchte, sie eine sentimentale Kunst zu nennen.

Was ist denn nun dieses Sentimentale? Das was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen ist die Liebe, und der Geist der Liebe muß in der romantischen Dichtkunst überall unsichtbar sichtbar schweben; das soll jene Definition sagen. Die galanten Leidenschaften und edlen Passionen, denen man in den Dichtungen der Modernen, wie Diderot im Fatalisten so lustig klagt, von dem Epigramm bis zur Tragödie nirgends entgehn kann, sind dabey grade das wenigste, oder vielmehr sie sind nicht einmal der äußre

Buchstabe jenes Geistes, nach Gelegenheit auch wohl gar nichts oder etwas sehr unliebliches und liebloses. Nein, es ist der himmlische Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt. Er läßt sich nicht gewaltsam fassen und mechanisch greifen, aber er läßt sich freundlich locken von sterblicher Schönheit und in sie verhüllen; und auch die Zauberworte der Poesie können von seiner Kraft durchdrungen und beseelt werden. Aber in dem Gedicht, wo er nicht überall ist, oder überall seyn könnte, ist er gewiß gar nicht. Er ist ein unendliches Wesen und mit nichten haftet und klebt sein Interesse nur an den Personen, den Begebenheiten und Situationen und den individuellen Neigungen; für den wahren Dichter ist alles dieses, so innig es auch seine Seele umschließen mag, nur Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der Einen ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur.

Nur die Fantasie kann das Räthsel dieser Liebe fassen und als Räthsel darstellen; und dieses Räthselhafte ist die Quelle von dem Fantastischen in der Form aller poetischen Darstellung. Die Fantasie strebt aus allen Kräften sich zu äußern, aber das rein Geistige kann sich in der Sphäre der Natur nur indirekt mittheilen und äußern. Daher bleibt von dem, was ursprünglich Fantasie war, in der Welt der Erscheinungen nur das zurück, was wir Witz nennen.

Noch eines liegt in der Bedeutung des Sentimentalen, was grade das Eigenthümliche der Tendenz der romantischen Dichtkunst im Gegensatz der antiken betrifft. Er ist darin gar keine Rücksicht genommen auf den Un-

terschied von Schein und Wahrheit, von Spiel und Ernst. Darin liegt der große Unterschied. Die alte Poesie schließt sich durchgängig an die Mythologie an, und vermeidet sogar den eigentlich historischen Stoff. Die alte Tragödie sogar ist ein Spiel, und der Dichter, der eine wahre Begebenheit, die das ganze Volk ernstlich anging, darstellte, ward bestraft. Die romantische Dichtkunst hingegen ruht ganz auf historischem Grunde, weit mehr als man es weiß und glaubt. Das erste beste Schauspiel, das Sie sehn, irgend eine Erzählung die Sie lesen; wenn eine geistreiche Intrigue darin ist, können Sie fast mit Gewißheit darauf rechnen, daß wahre Geschichte zum Grunde liegt, wenn gleich vielfach umgebildet. Boccaz ist fast durchaus wahre Geschichte, eben so andre Quellen, aus denen alle romantische Erfindung hergeleitet ist.

Ich habe ein bestimmtes Merkmahl des Gegensatzes zwischen dem Antiken und dem Romantischen aufgestellt. Indessen bitte ich Sie doch, nun nicht sogleich anzunehmen, daß mir das Romantische und das Moderne völlig gleich gelte. Ich denke es ist etwa eben so verschieden, wie die Gemählde des Raphael und Correio von den Kupferstichen, die jetzt Mode sind. Wollen Sie sich den Unterschied völlig klar machen, so lesen Sie gefälligst etwa die Emilia Galotti, die so unaussprechlich modern und doch im geringsten nicht romantisch ist, und erinnern sich dann an Shakspeare, in den ich das eigentliche Centrum, den Kern der romantischen Fantasie setzen möchte. Da suche und finde ich das Romantische, bey den ältern Modernen, bey Shakspeare, Cervantes, in der italiänischen

Poesie, in einem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Mährchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herstammt. Dieses ist bis jetzt das einzige, was einen Gegensatz zu den classischen Dichtungen des Alterthums abgeben kann; nur diese ewig frischen Blüthen der Fantasie sind würdig, die alten Götterbilder zu umkränzen. Und gewiß ist es, daß alles vorzüglichste der modernen Dichtkunst dem Geist und selbst der Art nach dahinneigt; es müßte denn eine Rückkehr zum Antiken seyn sollen. Wie unsre Poesie mit dem Roman, so fing die der Griechen mit dem Epos an und löste sich wieder darin auf.

Nur mit dem Unterschiede, daß das Romantische nicht sowohl eine Gattung ist als ein Element der Poesie, das mehr oder minder herrschen und zurücktreten, aber nie ganz fehlen darf. Es muß Ihnen nach meiner Ansicht einleuchtend seyn, daß und warum ich fordre, alle Poesie solle romantisch seyn; den Roman aber, in sofern er eine besondre Gattung seyn will, verabscheue und verwerfe.

Sie verlangten gestern, da der Streit eben am lebhaftesten wurde, eine Definition, was ein Roman sey; mit einer Art, als wüßten Sie schon, Sie würden keine befriedigende Antwort bekommen. Ich halte dieses Problem eben nicht für unauflöslich. Ein Roman ist ein romantisches Buch. Sie werden das für eine nichtssagende Tautologie ausgeben. Aber ich will Sie zuerst nur darauf aufmerksam machen, daß man sich bey einem Buche schon ein Werk, ein für sich bestehendes Ganze denkt. Alsdann liegt ein sehr wichtiger Gegensatz gegen das Schauspiel darin, welches bestimmt ist angeschaut zu werden; der Roman hingegen war es von den ältesten

Zeiten für die Lektüre, und daraus lassen sich fast alle Verschiedenheiten in der Manier der Darstellung beyder Formen herleiten. Das Schauspiel soll auch romantisch seyn, wie alle Dichtkunst; aber ein Roman ist es nur unter gewissen Einschränkungen, oder um es bestimmter zu sagen, das neuere Drama ist ein angewandter Roman. Der dramatische Zusammenhang der Geschichte macht den Roman im Gegentheil noch keineswegs zum Ganzen, zum Werk, wenn er es nicht durch die Beziehung der ganzen Composition auf eine höhere Einheit, als jene Einheit des Buchstabens, über die er sich oft wegsetzt und wegsetzen darf, durch das Band der Ideen, durch einen geistigen Centralpunkt wird.

Dieß abgerechnet, findet sonst so wenig ein Gegensatz zwischen dem Drama und dem Roman Statt, daß vielmehr das Drama so gründlich und historisch wie es Shakspeare z. B. nimmt und behandelt, die wahre Grundlage des Romans ist. Sie behaupteten zwar, der Roman habe am meisten Verwandtschaft mit der erzählenden ja mit der epischen Gattung. Dagegen erinnre ich nun erstlich, daß ein Lied eben so gut romantisch seyn kann als eine Geschichte. Ja ich kann mir einen eigentlichen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen. Anders hat Cervantes nie gedichtet, und selbst der sonst so prosaische Boccaccio schmückt seine Sammlung mit einer Einfassung von Liedern. Giebt es einen Roman, in welchem dieses nicht Statt findet und nicht Statt finden kann, so liegt es nur in der individuellen Beschaffenheit des Werks, nicht im Charakter der Gattung; sondern es ist schon eine Ausnahme von

diesem. Doch das ist nur vorläufig. Mein eigentlicher Einwurf ist folgender. Es ist dem epischen Styl nichts entgegengesetzter als wenn die Einflüsse der eignen Stimmung im geringsten sichtbar werden; geschweige denn, daß er sich seinem Humor so überlassen, so mit ihm spielen dürfte, wie es in den vortrefflichsten Romanen geschieht.

Nachher vergaßen Sie Ihren Satz wieder oder gaben ihn auf und wollten behaupten: alle diese Eintheilungen führten zu nichts, es gebe nur Eine Poesie, und es komme nur darauf an, ob etwas schön sey; nach der Rubrik könne nur ein Pedant fragen. Sie wissen, was ich von den Classificationen, die so im Umlauf sind, halte. Aber doch sehe ich ein, daß es für jeden Künstler auch in der Poesie durchaus nothwendig ist, sich selbst auf einen durchaus bestimmten Zweck zu beschränken; und in der historischen Nachforschung komme ich auf mehrere ursprüngliche Formen, die sich nicht mehr in einander auflösen lassen. So scheinen mir im Umkreise der romantischen Poesie selbst Novellen und Mährchen z. B., wenn ich so sagen darf, unendlich entgegengesetzt. Und ich wünsche nichts mehr, als daß ein Künstler jede dieser Arten verjüngen möchte, indem er sie auf ihren ursprünglichen Charakter zurückführte.

Wenn solche Beyspiele ans Licht träten, dann würde ich Muth bekommen zu einer Theorie des Romans, die im ursprünglichen Sinne des Wortes eine Theorie wäre; eine geistig klare und deutlich wissende Anschauung des Gegenstandes mit ruhigem, heitern, ganzem Gemüth, wie es sich ziemt, das bedeutende Spiel göttlicher Bilder in festlicher Freude zu schauen. Eine solche Theorie

des Romans würde selbst ein Roman seyn müssen, der jeden ewigen Grundton der Fantasie auch in Form und Weise der Fantasie wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmal verwirrte. Da würden die alten Wesen in neuen Gestalten leben; da würde der ehrwürdige Schatten des Dante sich aus seiner Unterwelt erheben, Laura in himmlischer Anmuth vor uns wandeln, und Shakspeare mit Cervantes trauliche Gespräche wechseln; und dann auch Sancho vielleicht von neuem mit dem Don Quixote scherzen.

Das wären wahre Arabesken und diese nebst Bekenntnissen, seyen, behauptete ich im Eingang meines Briefes, die einzigen romantischen Naturprodukte unsers Zeitalters.

Daß ich auch die Bekenntnisse dazu rechne, wird Ihnen nicht mehr befremdend seyn, wenn Sie zugegeben haben, daß wahre Geschichte das Fundament aller romantischen Dichtung sey; und Sie werden sich, wenn Sie darüber nachdenken wollen, leicht erinnern und überzeugen, daß das Beste in den besten Romanen nichts andres ist, als ein mehr oder minder verhülltes Selbstbekenntniß des Verfassers, der Ertrag seiner Erfahrung, die Quintessenz seiner Eigenthümlichkeit.

Alle sogenannten Romane, auf die meine Idee von romantischer Form freylich gar nicht anwendbar ist, schätze ich dennoch ganz genau nach der Masse von eigner Anschauung und dargestelltem Leben, die sie enthalten; und in dieser Hinsicht mögen denn selbst die Nachfolger des Richardson, so sehr sie auf der falschen Bahn wandeln, willkommen seyn. Wir lernen aus einer Cecilia Beverley

wenigstens, wie man zu der Zeit, da das eben Mode war, in London Langeweile hatte, auch wie eine britti-sche Dame vor lauter Zartgefühl endlich zu Boden stürzt und sich blutrünstig fällt; das Fluchen, die Squire's und dergleichen sind im Fielding wie aus dem Leben gestoh-len, und der Wakefield giebt uns einen tiefen Blick in die Weltansicht eines Landpredigers; ja dieser Roman wä-re vielleicht, wenn Olivia ihre verlohrene Unschuld am Ende wieder fände, der beste unter allen Engländischen Romanen.

Aber wie sparsam und Tropfenweise wird einem in allen diesen Büchern das wenige Reelle zugezählt! Und welche Reisebeschreibung, welche Briefsammlung, welche Selbstgeschichte wäre nicht für den, der sie in einem ro-mantischen Sinne liest, ein besserer Roman als der beste von jenen?

Besonders die Bekenntniße gerathen meistens auf dem Wege des Naiven von selbst in die Arabeske, wozu sich jene Romane höchstens am Schluß erheben, wenn die bankerotten Kaufleute wieder Geld und Credit, alle armen Schlucker zu essen bekommen, die liebenswürdigen Spitzbuben ehrlich und die gefallnen Mädchen wieder tu-gendhaft werden.

Die Confessions von Rousseau sind in meinen Augen ein höchst vortrefflicher Roman; die Heloise in Hinsicht der Kunst nur ein sehr mittelmäßiger.

Ich schicke Ihnen hier die Selbstgeschichte eines be-rühmten Mannes, die Sie, so viel ich weiß, noch nicht kennen: die Memoirs von Gibbon. Es ist ein unendlich gebildetes und ein unendlich drolliges Buch. Es wird

Ihnen auf halbem Wege entgegenkommen, und wirklich ist der komische Roman, der darin liegt, fast ganz fertig. Sie werden den Engländer, den Gentleman, den Virtuosen im Styl, den Gelehrten, den Hagestolzen, den Elegant vom guten Ton, in seiner ganzen zierlichen Lächerlichkeit durch die Würde dieser abgemeßnen historischen Perioden so klar vor Augen sehn, wie Sie nur immer wünschen können. Gewiß man kann viel schlechte Bücher und viele unbedeutende Menschen durchsehn, ehe man so viel Lachstoff auf einem Haufen beysammen findet.

Nachdem Antonio diese Epistel vorgelesen hatte, fing Camilla an die Güte und Nachsicht der Frauen zu rühmen, daß Amalia ein solches Maaß von Belehrung anzunehmen, nicht für zu gering geachtet; und überhaupt wären sie ein Muster von Bescheidenheit, indem sie bey dem Ernst der Männer immer geduldig, und was noch mehr sagen wolle, ernsthaft blieben, ja sogar einen gewissen Glauben an ihr Kunstwesen hätten. — Wenn Sie unter der Bescheidenheit diesen Glauben verstehn, setzte Lotario hinzu, diese Voraussetzung einer Vortrefflichkeit, die wir noch nicht selbst besitzen, deren Daseyn und Würde wir aber zu vermuthen anfangen; so dürfte sie wohl die sicherste Grundlage aller edlen Bildung für vorzügliche Frauen seyn. — Camilla fragte, ob es für die Männer etwa der Stolz und die Selbstzufriedenheit sey; indem sich jeder meistens um so mehr für einzig hielte, je unfähiger er sey zu verstehen, was der andre wolle. — Antonio unterbrach sie mit der Bemerkung, er hoffe zum Besten der Mensch-

heit, jener Glaube sey nicht so nothwendig als Lothario meyne; denn er sey wohl sehr selten. Meistens halten die Frauen, sagte er, so viel ich habe bemerken können, die Kunst, das Alterthum, die Philosophie und dergleichen für eine bloße Ueberlieferung, die einer dem andern nachspricht, mit einem Worte, für grundlose Vorurtheile, welche sich die Männer unter einander weiß machen, und gegenseitig einbilden, um sich die Zeit zu vertreiben. — So lange es, wie mehrentheils geschieht, nur ein leeres abstractes Reden über alle diese Dinge ist, erwiederte Lothario, oder wenigstens bey der bloßen Idee bleibt, ohne wirklich ins Leben einzugreifen; ist das eben nicht zu verwundern, noch auch den Frauen sehr zu verargen. Denn nur was die Seele berührt, vermag das Mitgefühl zu ergreifen, und einen lebendigen Glauben hervorzurufen. —

Markus kündigte einige Bemerkungen über Goethe an. Also schon wieder die Charakteristik eines lebenden Dichters? fragte Antonio. Sie werden die Antwort auf Ihren Tadel in dem Aufsatze selbst finden, erwiederte Markus, und fing an zu lesen.

Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken.

Goethe's poetische Vielseitigkeit ist mir oft von neuem einleuchtend geworden, wenn ich die mannichfaltige Art bemerkte, wie seine Werke auf Dichter und Freunde der Dichtkunst wirken. Der eine strebt dem Idealischen der Iphigenia oder des Tasso nach, der andre macht sich die

leichte und doch einzige Manier der künstlosen Lieder und reizenden kleinen Dramas und Singspiele zu eigen; dieser ergötzt sich an der schönen und naiven Form des Hermann, jener wird hingerissen von der tiefen Begeisterung des Faust. Für denjenigen, welcher auf den Geist des Dichters im Allgemeinen sieht, bleibt der Meister der faßlichste Inbegriff, um den ganzen Umfang seiner Vielseitigkeit, wie in einem Mittelpunkte vereinigt, einigermaßen zu überschauen.

Der Dichter mag seinem eigenthümlichen Sinne folgen, und selbst für den Liebhaber kann das eine Zeitlang hingehn; der Kenner aber, und wer zur Erkenntniß gelangen will, muß das Bestreben fühlen, den Dichter selbst zu verstehen, d. h. die Geschichte seines Geistes, so weit dieß möglich ist, zu ergründen. Es kann dieses freylich nur ein Versuch bleiben, weil in der Kunstgeschichte nur eine Masse die andre mehr erklärt und aufhellt. Es ist nicht möglich, einen Theil für sich zu verstehen; d. h. es ist unverständig, ihn nur im Einzelnen betrachten zu wollen. Das Ganze aber ist noch nicht abgeschlossen; und also bleibt alle Kenntniß dieser Art, nur Annäherung und Stückwerk. Aber ganz aufgeben dürfen und können wir das Bestreben nach ihr dennoch nicht, wenn diese Annäherung, dieses Stückwerk ein wesentlicher Bestandtheil zur Ausbildung des Künstlers ist.

Es muß diese nothwendige Unvollständigkeit um so mehr eintreten bey der Betrachtung eines Dichters, dessen Laufbahn noch nicht geendigt ist. Doch ist das keineswegs ein Grund gegen das ganze Unternehmen. Wir sollen auch den mitlebenden Künstler als Künstler zu verste-

hen ſtreben, und dieß kann nur auf jene Weiſe geſchehn; und wenn wir es wollen, ſo müſſen wir ihn eben ſo beurtheilen, als ob er ein Alter wäre; ja er muß es für uns im Augenblick der Beurtheilung gewiſſermaßen werden. Unwürdig aber wäre es, den Ertrag unſers aufmerkſamen Forſchens etwa deswegen nicht mittheilen zu wollen, weil wir wiſſen, daß der Unverſtand des großen Haufens dieſe Mittheilung nach ſeiner alten Art auf mannichfache Weiſe misdeuten wird. Wir ſollen vielmehr vorausſetzen, daß es mehrere Einzelne giebt, die mit dem gleichen Ernſt wie wir nach gründlicher Erkenntniß deſſen ſtreben, von dem ſie wiſſen, daß es das rechte ſey.

Zuerſt dringt ſich uns die Bemerkung auf, daß man nicht leicht einen andern Autor finden wird, deſſen früheſte und ſpätere Werke ſo auffallend verſchieden wären, wie es hier der Fall iſt. Es iſt der ganze Ungeſtüm der jugendlichen Begeiſterung und die Reife der vollendeten Ausbildung im ſchärfſten Gegenſatze. Dieſe Verſchiedenheit zeigt ſich aber nicht bloß in den Anſichten und Geſinnungen, ſondern auch in der Art der Darſtellung und in den Formen, und hat durch dieſen künſtleriſchen Charakter eine Aehnlichkeit theils mit dem, was man in der Mahlerey unter den verſchiedenen Manieren eines Meiſters verſteht, theils mit dem Stufengang der durch Umbildungen und Verwandlungen fortſchreitenden Entwicklung, welchen wir in der Geſchichte der alten Kunſt und Poeſie wahrnehmen.

Wer mit den Werken des Dichters einigermaßen vertraut iſt, und ſie mit Aufmerkſamkeit auf jene beyden auffallenden Extreme überdenkt, wird leicht noch eine

mittlere Periode zwiſchen jenen beyden bemerken können. Statt dieſe drey Epochen im allgemeinen zu charakteriſiren, welches doch nur ein unbeſtimmtes Bild geben würde, will ich lieber die Werke nennen, welche mir nach reiflichem Ueberlegen diejenigen zu ſeyn ſcheinen, deren jedes den Charakter ſeiner Periode am beſten repräſentirt.

Für die erſte Periode nenne ich den Götz von Berlichingen; Taſſo iſt es für die zweyte und für die dritte Herrmann und Dorothea. Alles dreyes Werke im vollſten Sinne des Worts, mehr und mit einem höhern Maaß von objektiver Ausführung und Vollendung als viele andre aus derſelben Epoche.

Ich werde dieſe drey Perioden nur mit Rückſicht auf den verſchiedenen Styl des Künſtlers kurz durchgehen, und einige Erläuterungen aus den übrigen Werken für denſelben Zweck hinzufügen.

Im Werther verkündigt die reine Abſonderung von allem Zufälligen in der Darſtellung, die gerade und ſicher auf ihr Ziel und auf das Weſentliche geht, den künftigen Künſtler. Er hat bewundernswürdige Einzelnheiten; aber das Ganze ſteht noch tief unter der Kraft, mit der im Götz die wackern Ritter der altdeutſchen Zeit uns vor Augen gerückt ſind, und mit der auch die Formloſigkeit, die denn doch zum Theil eben dadurch wieder Form wird, bis zum Uebermuth durchgeſetzt iſt. Dadurch bekommt ſelbſt das Manierirte in der Darſtellung einen gewiſſen Reiz, und das Ganze iſt ungleich weniger veraltet als der Werther. Doch eines iſt ewig jung auch in dieſem, und ragt einzeln aus ſeiner Umgebung hervor. Dieſes iſt die große Anſicht der Natur, nicht bloß in den ruhigen,

sondern auch in den leidenschaftlichen Stellen. Es sind Andeutungen auf den Faust, und es hätte möglich seyn müssen, aus diesen Ergießungen des Dichters selbst das ernste Streben des künftigen Naturforschers vorauszusagen.

Es war nicht meine Absicht, alle Produkte des Dichters zu classificiren, sondern nur die bedeutendsten Momente im Stufengange seiner Kunst anzugeben. Ich überlasse es daher eines jeden eignem Urtheil, ob man etwa den Faust wegen der altdeutschen Form, welche der naiven Kraft und dem nachdrücklichen Witz einer männlichen Poesie so günstig ist, wegen des Hanges zum Tragischen, und wegen andrer Spuren und Verwandtschaften zu jener ersten Manier zählen soll. Gewiß aber ist es, daß dieses große Bruchstück nicht bloß, wie die benannten drey Werke, den Charakter einer Stufe darstellt, sondern den ganzen Geist des Dichters offenbart, wie seitdem nicht wieder; außer auf andre Weise im Meister, dessen Gegensatz in dieser Hinsicht der Faust ist, von dem hier nichts weiter gesagt werden kann, als daß er zu dem Größten gehört, was menschliche Dichterkraft je hervorgebracht.

An Clavigo und andern minder wichtigen Produkten der ersten Manier ist am merkwürdigsten, daß der Dichter so früh schon einem bestimmten Zwecke, einem einmal gewählten Gegenstande zu gefallen, sich genau und eng zu beschränken wußte.

Die Iphigenia möchte ich als Uebergang von der ersten Manier zur zweyten aufstellen.

Das Charakteristische im Tasso ist der Geist der ruhigen Besonnenheit und der nachdenkenden Harmonie; nämlich daß alles auf ein Ideal von harmonischem Daseyn

und übereinstimmender Bildung bezogen und selbst die Dissonanz in weichem Ton gehalten wird. Die tiefe Weichlichkeit einer durchaus musikalischen Natur ist noch nie im Modernen mit dieser sinnreichen Gründlichkeit dargestellt. Alles ist hier Antithese und Musik, und das zarteste Lächeln der feinsten Geselligkeit schwebt über dem stillen Gemählde, das sich am Anfange und Ende in seiner eignen Schönheit zu spiegeln scheint. Es mußten und sollten die Unarten einer verzärtelten Künstlerseele hier zum Vorschein kommen; aber sie zeigen sich im schönsten Blumenschmuck der Poesie beynah liebenswürdig. Das Ganze schwebt in der Atmosphäre künstlicher Verhältnisse und Mißverhältnisse der vornehmen Stände, und das Räthselhafte der Auflösung ist nur auf den Standpunkt berechnet, wo Verstand und Willkühr allein herrschen, und das Gefühl beynah schweigt.

In allen diesen Eigenschaften finde ich den Egmont jenem Werk ähnlich oder auf eine so symmetrische Art unähnlich, daß er auch dadurch ein Seitenstück desselben wird. Auch Egmonts sinnender und alles lebendig auffassender Geist ist ein heller Spiegel der ganzen ihn umgebenden Welt; die andern Personen hingegen sind nur ein Wiederschein dieses Lichts. Auch hier unterliegt eine schöne Natur der unwandelbaren Macht des kalten Verstandes. Nur ist der Verstand im Egmont mehr ins Gehäßige geschildert, die Persönlichkeit des Helden hingegen ist weit edler und liebenswürdiger als die des Tasso. Das Mißverhältniß liegt schon ursprünglich in diesem selbst, in seiner Empfindungsweise; die andern sind mit sich selbst Eins und werden nur durch den Fremdling aus höhern

Sphären gestört. Im Egmont hingegen wird alles, was Mißlaut ist, in die Nebenpersonen gelegt. Clärchens Schicksal zerreißt uns, und von Brakenburgs Jammer, dem matten Nachhall einer Dissonanz, möchte man sich beynahe wegwenden. Er geht wenigstens unter, Clärchen lebt fort in ihrem Egmont, die andern repräsentiren nur. Egmont allein lebt ein höheres Leben in sich selbst, und in seiner Seele ist alles harmonisch. Selbst der Schmerz verschmilzt in Musik, und die tragische Katastrophe hinterläßt einen milden Eindruck.

Aus den leichtesten, frischesten Blumengestalten hervor, athmet derselbe schöne Geist jener beyden Stücke in Claudine von Villabella. Durch die merkwürdigste Umbildung ist darin der sinnliche Reiz des Rugantino, in dem der Dichter schon früh das romantische Leben eines lustigen Vagabunden mit Liebe dargestellt hatte, in die geistreichste Anmuth verklärt, und aus der gröberen Atmosphäre in den reineren Aether der Poesie emporgehoben.

In diese Epoche fallen die meisten der Skizzen und Studien für die Bühne. Eine lehrreiche Folge von dramaturgischen Versuchen und bloß wie zum Versuch angestellten Experimenten, wo die Methode und die Maxime des künstlerischen Verfahrens oft wichtiger ist, als das einzelne Resultat. Auch der Egmont ist nach des Dichters Ideen von Shakspeare's römischen Stücken gebildet. Und selbst beym Tasso konnte er vielleicht zuerst an das einzige deutsche Drama gedacht haben, welches durchaus ein Werk des Verstandes ist, obgleich eben nicht des dramatischen, an Lessings Nathan. Es wäre dieß nicht wunderbarer als daß Meisters Lehrjahre, in welchem Werke alle Künstler

eine nicht leicht zu erschöpfende Quelle des künstlerischen Nachdenkens finden, in gewissem Sinne, der materiellen Entstehung nach, ein Studium nach Romanen ist, die wohl vor einer strengen Prüfung weder einzeln als Werke, noch zusammen als eine Gattung gelten dürften.

Dieß ist der Charakter der wahren Nachbildung, ohne die ein Werk kaum ein Kunstwerk seyn kann! Das Vorbild ist dem Künstler nur Reiz und Mittel, den Gedanken von dem was er bilden will, individueller zu gestalten. So wie Goethe dichtet, das heißt nach Ideen dichten; in demselben Sinne, wie Plato fordert, daß man nach Ideen leben soll.

Auch der Triumph der Empfindsamkeit geht sehr weit ab vom Gozzi, und in Rücksicht der Ironie weit über ihn hinaus.

Auf die Frage, in welche Periode wir Meisters Lehrjahre stellen sollen, ist etwa folgendes zu bemerken. Bey der künstlichen Geselligkeit, bey der Ausbildung des Verstandes, die in der zweyten Manier den Ton angiebt, fehlt es nicht an Reminiscenzen aus der ersten, und im Hintergrunde regt sich überall der classische Geist, welcher die dritte Periode bezeichnet.

Dieser classische Geist liegt nicht bloß im Äußerlichen; denn wenn ich nicht irre, so ist sogar im Reineke Fuchs das Eigenthümliche des Tons, welchen der Künstler dem Ton der Alten nachgebildet hat, von demselben Geiste beseelt, wie die äußre Form der epischen Weise im vertraulichen Hexameter.

Metrum, Sprache, Form, Aehnlichkeit der Wendungen und Gleichheit der Ansichten, ferner das meistens

südliche Colorit und Costüm, der ruhige weiche Ton, der antike Ausdruck, die besonnene, heitere, oder auch selbstgefällige Ironie, bilden die Elegien, Epigramme, Episteln, Idyllen zu einem Kreise, gleichsam zu einer Familie von Gedichten. Man würde wohl thun, sie als ein Ganzes und in gewissem Sinne wie ein Werk zu nehmen und zu betrachten.

Vieles von dem Zauber und Reiz dieser Gedichte liegt in der eigenthümlichen Charakterstimmung, die sich darin äußert und zur Mittheilung gleichsam gehn läßt. Sie wird durch die classische Sprache nur noch anziehender. Es ist eine gemüthliche, deutsche Sinnlichkeit ganz durchdrungen von der umgebenden Künstlerwelt und aufgelöst in die antike Schönheit derselben.

Wir betrachten nur den Charakter der einzelnen Perioden, mit Hinsicht auf die ersten Forderungen der Kunst.

In den Erzeugnissen der ersten Manier ist das Subjektive und das Objektive durchaus vermischt, das erste aber überwiegend. In den Werken der zweyten Epoche ist die Ausführung im höchsten Grade objektiv. Aber das eigentlich Interessante derselben, der Geist der Harmonie und der Besonnenheit oder der Selbstbetrachtung, verräth seine Beziehung auf eine bestimmte Individualität. In der dritten Epoche ist beydes rein geschieden, und Herrmann und Dorothea durchaus objektiv. Durch das Wahre, Innige könnte es eine Rückkehr zur geistigen Jugend scheinen, eine Wiedervereinigung der letzten Stufe mit der Kraft und Wärme der ersten. Aber die Natürlichkeit ist hier nicht selbst eine natürliche Ergießung, sondern absichtlich volksgemäße Lebendigkeit für die Wirkung nach

Außen. In diesem Gedicht zeigt sich ganz der Witz, dieselbe idealische Haltung, welche andre nur allein in der Iphigenia selber finden wollen.

Es kann nicht meine Absicht seyn, in einem Schema seines Stufenganges alle Werke des Künstlers zu ordnen. Um dieß durch ein Beyspiel anschaulicher zu machen, erwähne ich nur, daß das Gedicht Prometheus und die Zueignung wohl würdig scheinen, neben den größten Werken desselben Meisters gestellt zu werden. In den vermischten Gedichten überhaupt liebt jeder leicht das Interessante. Aber für die erhabenen Gesinnungen, die hier ausgesprochen sind, lassen sich kaum glücklichere Formen wünschen, und der wahre Kenner müßte im Stande seyn, allein aus einem solchen Stück die Höhe, auf der alle stehen, zu errathen.

Nur vom Meister muß ich noch einige Worte sagen. Drey Eigenschaften scheinen mir daran die auffallendsten und bemerkenswertheſten. Erstlich, daß die Individualität, welche darin erscheint, in verschiedne Strahlen gebrochen, unter mehrere Personen vertheilt ist. Dann der antike Geist, den man bey näherer Bekanntschaft unter der modernen Hülle überall wiedererkennt. Diese glückliche Combination eröffnet eine ganz neue Aussicht auf das, was die höchste Aufgabe aller Dichtkunst zu seyn scheint, die Verbindung des Classischen und des Romantischen. Das dritte ist, daß das Eine untheilbare Werk in gewissem Sinn doch zugleich ein zwiefaches, doppeltes ist. Ich drücke vielleicht, was ich meyne, am deutlichsten aus, wenn ich sage: das Werk ist zweymal gemacht, in zwey schöpferischen Momenten, aus zwey Ideen ist es hervorge-

gangen und gebildet. Die erste Idee war bloß die eines Künstlerromans; nun aber ward das Werk, überrascht von der alles umfassenden Tendenz seiner Gattung, plötzlich viel größer als seine erste Absicht, und es kam die Bildungslehre der Lebenskunst hinzu, und ward der Inhalt und Geist des Ganzen. Eine eben so auffallende Duplicität ist sichtbar in den beyden künstlichsten und verständvollsten Kunstwerken im ganzen Gebiet der romantischen Kunst, im Hamlet und im Don Quixote; denn auch diese beyden Werke sind zwiefach gedichtet, und es ist auf die erste Grund-Idee, eine zweyte Idee in das schon vollendete Gebilde von neuem hineingedichtet. Auch von Cervantes und Shakspeare kann man sagen, daß jedes ihrer Werke ein neues Individuum ist, und eine Gattung für sich bildet; und in dieser Hinsicht, so wie in der Höhe und Tiefe des künstlerischen Verstandes sind sie die einzigen, mit denen Goethe's poetische Vielseitigkeit eine Vergleichung zuläßt. Die Art, wie Shakspeare den Stoff umbildet, ist dem Verfahren nicht unähnlich, wie Goethe das Ideal einer Form behandelt. Cervantes nahm auch einzelne Formen und bestimmte Romanenwerke von ganz besondrer Art zum Vorbilde. Nur ist Goethe's Kunst durchaus progressiv, und wenn auch sonst ihr Zeitalter jenen günstiger, und es ihrer Größe nicht nachtheilig war, daß sie von niemanden erkannt ward, und allein für sich blieb; so ist doch das jetzige Zeitalter für eine fortschreitende Poesie nicht ohne Mittel und Grundlagen.

Goethe hat sich in seiner langen Laufbahn von solchen Ergießungen des ersten Feuers, wie sie in einer theils noch rohen, theils schon verbildeten Zeit, überall von Prosa

und von falschen Tendenzen umgeben, nur immer möglich waren, zu einer Höhe der Kunst heraufgearbeitet, welche zum erstenmal die ganze Poesie der Alten und der Modernen umfaßt, und den Keim eines unbeschränkten Fortschreitens zur höchsten Stufe der Vollkommenheit enthält.

Der Geist, der jetzt rege ist, muß auch diese Richtung nehmen, und so wird es, dürfen wir hoffen, nicht an Naturen fehlen, die fähig seyn werden zu dichten, nach Ideen zu dichten. Wenn sie nach Goethe's Vorbilde in Versuchen und Werken jeder Art unermüdet nach dem Höheren und Vollkommnen trachten; wenn sie sich das universelle Streben, die großen Kunst- und Bildungs-Maximen dieses Dichters zu eigen machen, die noch der mannigfaltigsten Anwendung fähig sind; wenn sie wie er, das Sichre des Verstandes dem Schimmer des Geistreichen vorziehn: so wird jener Keim nicht abermals in kleinliche Zersplitterung verloren gehn, und Goethe nicht das Schicksal des Cervantes und des Shakspeare haben, sondern der Stifter und Begründer einer neuen Poesie seyn können, für die Mitwelt und die Folgezeit, wie es Dante auf andre Weise im Mittelalter gewesen.

Antonio. In dieser letzten Zusammenstellung von Dante und Goethe haben Sie uns wohl nur die concentrirteste Zusammendrängung aller Kraft der Poesie, die aus dem ganzen geschichtlichen Umkreise derselben bekannt ist, mit der mannichfaltigsten Vertheilung und dem leichtesten Wechsel derselben, als gleiche Größen darstellen und anfinnen wollen. Wenn Sie in dieser Weise fortfah-

ren, das poſitive und das negative Ende der geſammten Dichtkunſt, wie es wohl in phyſikaliſchen Verſuchen geſchieht, in Berührung zu bringen; ſo wird es nicht an einer vortrefflichen Indifferenz fehlen, für Ihre ſogenannte neue Schule; denn was andres als eine wunderlich gemiſchte Indifferenz von allen möglichen und unmöglichen Kunſtverſuchen kann wohl entſtehen, wenn der einmahl allſeitig erregte Bildungstrieb ohne Unterlaß nach allen Extremen, in leichter Poeſie abwechſelnd hinüberſpielt?

Amalia. Laſſen Sie uns endlich mit dieſen ewigen Schülern, die einem wohl die Freude an jedem Meiſter verderben könnten. Bleiben wir lieber mit ſinniger Liebe bey dem Vorbilde jenes reichen Kunſtgeiſtes ſtehen, welches wir einmal als das vorzüglichſte erkannt haben.

Lotario. Die Sorge für die zukünftige deutſche Poeſie bleibe dem Apollo und allen Muſen überlaſſen. Erfreulich aber und zugleich belehrend war es mir, jenen Gang der Entwicklung, der uns früher an den geſchichtlichen Epochen der Dichtkunſt im Großen dargeſtellet worden, nun auch in der mannichfach verſchlungnen Laufbahn eines einzelnen reichbegabten Dichtergeiſtes nachgewieſen zu ſehen.

Andrea. Mich freut es, daß in dem mitgetheilten Verſuch endlich das zur Sprache gekommen iſt, was mir gerade die höchſte aller Fragen über die Kunſt der Poeſie zu ſeyn ſcheint. Nämlich die von der Vereinigung des Antiken und des Modernen; unter welchen Bedingungen ſie möglich, in wie fern ſie rathſam ſey. Wir ſollten vor allem verſuchen, dieſem Problem ganz auf den Grund zu kommen!

Ludovico. Ich würde gegen die Einſchränkungen proteſtiren, und für die unbedingte Vereinigung ſtimmen. Der Geiſt der Poeſie iſt nur einer und überall derſelbe.

Lotario. Allerdings der Geiſt! Es möchte ſich hier aber wohl die Eintheilung in Geiſt und Buchſtaben anwenden laſſen. Was Sie in ihrer Rede über die Mythologie dargeſtellt oder doch angedeutet haben, iſt, wenn Sie wollen, der Geiſt, das innre Weſen, die belebende Seele der Poeſie. Und Sie werden gewiß nichts dagegen haben können, wenn ich Metrum und dergleichen, ja ſogar Charaktere, Handlung, und was dem anhängt, den ganzen Inhalt und Stoff, ſo wie auch die äußre Form, nur für den Buchſtaben halte. Im Geiſt mag Ihre unbedingte Verbindung des Antiken und Modernen Statt finden; und nur auf eine ſolche machte unſer Freund uns aufmerkſam. Nicht ſo im Buchſtaben der Poeſie. Der alte Rhythmus z. B. und die gereimten Sylbenmaaße bleiben ewig entgegengeſetzt. Ein drittes Mittleres zwiſchen beyden gibt es nicht; die Verſuche einer ſolchen Verſchmelzung würden nur auf Unförmlichkeiten führen. Es iſt auch eigentlich unnöthig, und ſoll es uns genügen, wenn wir in unſern deutſchen Naturformen alle weſentliche Bedürfniſſe, Richtungen und Verſchiedenheiten des metriſchen Ausdrucks der alten und neuen Poeſie, ſo viel als nöthig und möglich iſt, auf anderm und eigenen Wege erreichen mögen.

Andrea. Auch in andrer Beziehung findet ſich ein ſolcher unbedingter Gegenſatz. So habe ich oft wahrgenommen, daß die Behandlung der Charaktere und Lei-

denſchaften bey den Alten und den Modernen ſchlechthin verſchieden iſt. Bey jenen ſind ſie idealiſch gedacht, und plaſtiſch ausgeführt, wie die alten Götterbilder. Bey dieſen iſt der Charakter entweder wirklich geſchichtlich, oder doch ſo conſtruirt, als ob er es wäre; die Ausführung hingegen iſt mehr mahleriſch individuell, nach Art der ſprechenden Ähnlichkeit im Porträt.

Antonio. So müſſen wir die Diction, die doch eigentlich wohl das Centrum alles Buchſtabens ſeyn ſollte, wunderlich genug zum Geiſt der Poeſie rechnen. Denn obwohl auch hier in den Extremen jener allgemeine Gegenſatz ſich offenbart, und im Ganzen der Charakter der alten ſinnlichen Sprache und unſrer abſtracten entſchieden entgegengeſetzt iſt; ſo finden ſich doch gar viele Uebergänge aus einem Gebiete in das andre; und ich ſehe nicht ein, warum es deren nicht weit mehr geben könnte, wenn gleich keine völlige Vereinigung möglich wäre.

Ludovike. Und ich ſehe nicht ein, warum wir uns nur an das Wort, nur an den Buchſtaben des Buchſtabens halten, und ihm zu gefallen nicht anerkennen ſollten, daß die Sprache dem Geiſt der Poeſie näher ſteht, als andre Mittel derſelben. Die Sprache oder das Wort, welches urſprünglich gedacht, identiſch mit der ſymboliſchen Kraft, das erſte unmittelbare Werkzeug iſt, durch welches die Geiſter wirken und in magiſche Berührung treten.

Lothario. Man wird beym Dante, bey Shakſpeare und andern ſolchen Dichtern erſter Größe Stellen, Wendungen, einzelne Ausdrücke und ſonderbar verknüpfte Worte finden, welche an ſich betrachtet ſchon das

ganze Gepräge der höchsten Einzigkeit an sich tragen und gerade so gesagt und gestellt, von keinem andern, wie wir es deutlich empfinden, herrühren könnten. Hier stehen nun offenbar Ausdruck und Sprache dem Geiste des Urhebers näher, als andre Werkzeuge und Mittel der Poesie es je seyn können.

Antonio. Ich habe nur das an dem Versuch über Goethe auszusetzen, daß die Urtheile darin etwas zu imperatorisch ausgedrückt sind. Es könnte doch seyn, daß in andern, uns noch entfernten Regionen der unermeßlichen Kunstwelt, diese neue Kunstsonne, welche Sie uns aufgestellt haben, von jenen fernen Planetenbewohnern, ganz anders angesehen würde, und ihnen in einem andern minder stark glänzendem Lichte erschiene.

Markus. Ich bekenne gern, daß ich den Stufengang dieses Meisters in der Kunst der Poesie nur so dargestellt habe, wie er mir erscheint. Nämlich wie es mir vorkommt, nachdem ich aufs sorgfältigste geforscht habe, mit Hinsicht auf jene Maximen der Kunst und der Bildung, über die wir im Ganzen einig sind.

Antonio. Diese Einigkeit mag wohl nur sehr relativ seyn.

Markus. Es sey damit wie es wolle. Ein wahres Kunsturtheil, werden Sie mir eingestehen, eine ausgebildete, durchaus fertige Ansicht eines Werks ist immer eine kritische Thatsache, wenn ich so sagen darf. Aber auch nur eine Thatsache, und eben darum ist es eine leere vergebliche Arbeit, es motiviren zu wollen; es müßte denn das Motiv selbst ein neues Factum oder eine nähere Bestimmung des ersten enthalten. Oder es geschieht dieses

bloß für die Wirkung nach Außen, wo eben nichts übrig bleibt, als zu zeigen, daß wir die Wissenschaft besitzen, ohne welche das Kunsturtheil nicht möglich wäre, die es aber so wenig schon selbst ist, daß wir sie nur gar zu oft mit dem absoluten Gegentheil aller Kunst und alles Urtheils aufs vortrefflichste zusammen bestehn sehn. Unter Freunden bleibt die Probezeigung der Geschicklichkeit besser weg, und es kann doch am Ende in jeder auch noch so künstlich zubereiteten Mittheilung eines Kunsturtheils kein anderer Anspruch liegen, als die Einladung, daß jeder seinen eignen Eindruck eben so rein zu fassen und streng zu bestimmen suche, und dann den andern mitgetheilten Kunsteindruck auch der Mühe werth achte, darüber nachzudenken, ob er damit übereinstimmen könne, um ihn in diesem Falle frey und bereitwillig anzuerkennen.

Antonio. Und wenn wir nun nicht übereinstimmen, so heißt es am Ende: Ich liebe das Süße. Nein, sagt der andre, ganz im Gegentheil, mir schmeckt das Bittre besser.

Lotario. Es darf über manches Einzelne so heißen und dennoch bleibt ein Wissen in Dingen der Kunst sehr möglich. Und ich denke, wenn jene historische Ansicht vollendeter ausgeführt würde, und wenn es gelänge, die Grundgesetze der Poesie auf einem ähnlichen Wege, wie der, welchen unser philosophischer Freund versucht hat, aufzustellen; so würde die Dichtkunst ein Fundament haben, dem es weder an Festigkeit noch an Umfang fehlte.

Markus. Vergessen Sie nicht das Vorbild, welches so wesentlich ist, uns in der Gegenwart zu orientiren, und uns zugleich beständig erinnert uns zur Ver-

gangenheit zu erheben, und der bessern Zukunft entgegen zu arbeiten. So wollen wir wenigstens an jener Grundlage festhalten.

Lothario. Ein wohl überlegter Entschluß, gegen den sich nichts einwenden läßt. Gewiß werden wir auf diesem Wege immer mehr lernen, uns über das Wesentliche einander zu verstehn. Und doch scheint mir, fehlt unserer ganzen Betrachtung noch etwas sehr Wesentliches.

Amalia. Und worin finden Sie dieses Fehlende? Sagen Sie es aber lieber nicht, wenn Sie es uns nicht gleich selbst ergänzen und geben wollen. Ich kenne nichts quälenderes, als wenn man uns, so wie es die Kritiker machen, nur immer die Unvollkommenheiten und Lücken in einem geliebten Kunstwerk oder in unsern wesentlichen Ideen scharfsinnig nachweis't, ohne uns zugleich auf die harmonische Ergänzung hinzuführen, wo uns dann nach allem Aufwande von Scharfsinn nur das deutliche Gefühl eines schmerzlichen Unzusammenhangs zurückbleibt.

Lothario. Eben die letzte Harmonie des Ganzen, der Mittelpunkt ist es, was ich noch in dieser gemeinsamen Ansicht vermisse. Soll ich aber die Idee, von wo aus ich die Ergänzung herleiten möchte, wenigstens andeuten; so werde ich, unvorbereitet, in der freyen Rede sehr im Nachtheil stehen gegen die vollständig ausgebildeten Mittheilungen der Freunde; und nur durch die einleuchtende Klarheit des Gedankens, den ich in kurzen Worten als Schlußstein jenen früher aufgestellten Grundlagen anfügen will, kann ich hoffen, zu einigem Gleichgewichte mit den gediegenen Arbeiten so ehrenwerther und bewährter Kunstfreunde zu gelangen. Was sie uns aber

bis jetzt gegeben haben, waren eigentlich nur erst zwey Elemente der Kunst und Poesie, deren jedes uns von einer zwiefachen Seite dargestellt wurde. Das erste und unentbehrlichste dieser Elemente ist das der deutlich erkannten Kunstbildung nach ihrem bestimmten und abgesonderten Stufengange der gesammten, alten und neuern Poesie; und dasselbe Element wurde uns dann, zur unmittelbaren Anwendung, an einem einzelnen reichen Kunstgenie und Vorbilde der Gegenwart, noch näher vor die Augen gerückt. Das zweyte Element ist jenes unsichtbare, welches uns die verborgne Wurzel und Quelle aller Dichtung und Sage in der wunderbaren Kraft der Fantasie enthüllt, deren ewiges Wirken und Schaffen in der symbolischen Welt der Mythologie, oder in der Naturſage wie in der Naturanschauung daheim ist. Dasselbe Element hat unser humoristischer Freund nur von einer andern Seite ergriffen, und es in seinem ewigen Kampfe mit der prosaischen Wirklichkeit dargestellt; denn aller wahrhaft poetische Witz und dichterische Humor ist doch nur eine angewandte Fantasie; oder eine indirekte Äußerungsart derselben.

Antonio. Sie wollen sagen, daß ich die Poesie, und das heißt doch wohl, die dichtende Fantasie, im gebundenen Zustande der sogenannten gemeinen und reellen Wirklichkeit oder im Stande der Erniedrigung zu beobachten und zu zeigen versucht; und das will ich mir schon gefallen lassen, und gern eingeständig seyn, wenn es auch nur des Gegensatzes oder der Abwechslung wegen geschehen wäre, da ich von allen Seiten die andern mehr Olympisch gestimmten und gesinnten Geister hinreichend bemüht sah,

die Kunst in ihrer idealischen Höhe auf das glorreichste zu verherrlichen.

Lothario. Wo uns zwey entgegengesetzte Elemente gegeben sind, es sey für welchen Gegenstand der Natur oder des menschlichen Daseyns und Wirkens es wolle; da dürfen wir kühn voraussetzen, daß wir noch ein drittes, als vollendende Einheit des Ganzen, zu jenen ersten zweyen anzufügen und aufzusuchen haben.

Wie nun das vollkommenste Wesen in drey Kräften gemeinsam wirkt oder erkannt wird; so beruht auch das innre Leben des Menschen auf jenen drey Principien von Geist, Seele und Körper, oder den drey Blättern im Buche der Ewigkeit, als dem Worte der Verherrlichung und Offenbarung des ewigen Vaters und Schöpfers aller Dinge.

Als ein treuer Spiegel der Menschenseele muß auch die Poesie in jener dreyfachen Grundkraft verstanden werden; und es muß also eine Poesie des Geistes, ein dichterisches Element der Seele und ein mehr verkörpertes Darstellungsgenie in der Kunst, abgesondert vorhanden seyn und deutlich unterschieden werden können.

Und so verhält es sich auch wirklich. Die materielle Dichtkunst ist diejenige, welche auf der Vorstellung der äußern Gegenstände, der Begebenheiten, Charaktere, Handlungen, Leidenschaften beruht, und diese in der ganzen Fülle der einzelnen Züge, der eigenthümlichsten Wahrheit und der historischen Wirklichkeit nach den Gesetzen und in dem verklärenden Lichte der Poesie zu schildern versucht. Außer der dramatischen Gattung gehört aber auch der Roman in diese Sphäre; da er, obwohl

der äußerlichen Form der Poesie, als prosaische Dichtkunst entsagend, doch auch auf die Darstellung der äußern Welt gerichtet ist, es sey nun zur Entwicklung des innern Lebens, oder in den Verwicklungen und im Spiel des gesellschaftlichen Daseyns, dem auch das dramatische Schauspiel und Lustspiel nicht selten gewidmet ist. Einen andern Zweig dieser gröberen und mehr körperlichen Darstellungs-Poesie, bildet die polemische Dichtkunst, welche an einem feindlichen Stoffe und den widerstrebenden Gegenständen einer absichtlich oder willkührlich als unpoetisch aufgefaßten Wirklichkeit ihr Genie und ihre genialische Begeisterung ausläßt; in der Satire, der Volkskomödie oder in der humoristischen Ergießung, und in welcher andern Form sich noch die Poesie des Witzes kund geben mag. Die höchste Stelle aber unter diesen verschiedenen Arten der ganzen Gattung nimmt die tragische Kunst ein, die ich aber lieber, in einem weitern Sinne als idealische Darstellung einer erhabenen oder schönen Wirklichkeit bezeichnen möchte. Diese ganze Art von Poesie nun, soll uns ein treues Bild geben von dem Spiele des innern Daseyns im Kampfe mit der äußern Welt. Auf eine andre höhere Stufe und in eine freyere Aussicht der Fantasie führt uns dagegen der epische Sagenstrom; denn dieser hat es gar nicht mehr mit der Gegenwart und Wirklichkeit zu thun, sie mag nun idealisch oder polemisch aufgefaßt werden. Er entspringt einer tieferen Naturquelle, und auch was geschichtlich ist in dieser Poesie der Vergangenheit, wird aufgelöst und verschmilzt in das allgemeine Sagen-Element uralter und ewiger Fantasie, so daß nichts Einzelnes mehr in reeller Absonde-

rung dramatiſch hervortreten kann. Die Sage iſt mit einem Wort die Seele der Poeſie, wo die geiſtige Bedeutung und die lebendige Darſtellung ſich gegenſeitig vollſtändig durchdringen; und iſt eben darum zugleich auch die Poeſie der Natur und unvergänglichen Erinnerung. In dieſer Sphäre der Dichtkunſt iſt das Epos oder der Heldengeſang die höchſte Art. Das philoſophiſche Naturgedicht oder die alte Kosmogonie der Götterſage bildet nur einen Zweig, eine Epiſode deſſelben; die Romanzen ſind die einzelnen, zerſtreuten Anklänge der epiſchen Sage, wie das Idyll bey den Alten ein Fragment vom dichteriſchen Gemählde war; und das Mährchen iſt eine Spielſage, als arabeske Dichtung, zum Scherz der Fantaſie, in allem Bilderſchmuck der blühendſten Poeſie.

Es bleibt manches lokal und unbeſtimmt in der mannichfaltigen Fälle aller dieſer verſchiedenen Formen und Arten der Poeſie, welche oft nah an einander gränzen, eine in die andre übergehen, oder ihren Charakter verwechſeln und vermiſchen. Unſtreitig aber kann eine wahre und genügende Theorie der Dichtungsarten, wie unſer Freund ſie ſo dringend fordert, nur aus dieſer Idee von der dreyfachen Grundkraft der Poeſie abgeleitet werden.

Eine dritte Gattung, nächſt jener materiellen Dichtkunſt, und dann der Poeſie der Sage und Natur, als dem Seelen-Element aller Mythologie, bildet die Poeſie des Geiſtes, welche in einer noch höhern Region des Göttlichen wandelt. Die lyriſche Gattung, der ich eine viel höhere Würde und Bedeutung anweiſe, als ihr in den bisherigen Darſtellungen, die wir uns gegenſeitig mitge-

theilt haben, bis jetzt zu Theil geworden, ist die eigentliche Sphäre für diese Poesie der Begeisterung. Zwar bricht wohl jedes lebendige Gefühl, welches die Brust des Dichters berührt, schon ganz kunstlos in mannichfache Lieder aus; die Begeisterung in den chorischen Gesängen ist mehrentheils eine vaterländische; und auch die tiefe elegische Liebesklage nimmt eine wesentliche Stelle ein im Kreise der lyrischen Dichtung. Indessen bleibt doch das Göttliche der wahre und eigenthümlichste Gegenstand der höchsten Begeisterung, wie schon der Nahme darauf hinführt; und eigentlich geistliche Gedichte sind kaum anders denkbar, als in der lyrischen Art. Selbst bey den Alten gab wohl die Mythologie den Stoff her für alle epischen Gesänge und dramatischen Werke; aber der tiefere Sinn der Mysterien konnte nur in Hymnen ausgesprochen werden. Symbolisch ist die Sprache, wie die Bilder und Gedanken, in dieser ältesten Poesie; und zwar in einem ganz vorzüglichen Sinne. Denn hier ist das Symbol noch rein und streng in sich geschlossen, als einfache Hieroglyphe, und ist noch nicht in Sage zergangen oder zur mythischen Geschichte entfaltet. Der alte Hymnus ist die Grundform der lyrischen Dichtung und eben darum auch der Anfang aller Poesie; in welcher Urform, die drey Unterarten der entwickelten lyrischen Kunst, noch wie in der gemeinsamen Wurzel beysammen liegen. Denn der wahre gottbegeisterte Hymnus vereinigt die Musik und den Wohllaut des kunstlosen Liedes, mit der Hoheit und Begeisterung des chorischen Gesanges, und mit der Tiefe des schwebenden Gefühls und der fortgehenden Gedankenverwebung in der elegischen Dichtung. Die gnomischen Dichtersprüche, als

Poesie der Gedanken, bilden nicht sowohl eine Unterart, als einen Zweig und Episode für diese ganze Gattung der Poesie des Geistes und der Begeisterung. Sowohl die geflügelten symbolischen Orakelsprüche des grauen Alterthums, als die wahrhaft dichterischen Epigramme und Sinngedichte einer neuern Zeit, dienen als geistige Blüthen des höchsten Gefühls, oder als lichte Gedankenstrahlen und helle Anhaltspunkte zum Träger und zur reichen Zierde für jenen vollen lyrischen Strom des begeisterten Gesanges. Nehmen wir die höchsten Momente und Lichtpunkte aus der lyrischen Kunst der alten und neuen Poesie zusammen; vereinigen wir in Gedanken die geistige Schönheit des Petrarca, in seiner höheren allegorischen Bedeutung, und die milde Hoheit und ruhige Würde der Begeisterung in den Pindarischen Gesängen. Denken wir uns dann zu jenen höchsten Formen poetischer Kunst und Schönheit, um die Idee der höchsten lyrischen Vollkommenheit zu vollenden, für den innern Gehalt noch die gottbegeisterten Psalmen des heiligen Dichters der Hebräer hinzu; jene geflügelten Lobgesänge auf den Herrn der Heerschaaren, welche zugleich doch auch so menschlich tief gefühlt sind. Denn wenn schon der chorische Gesang der Griechen in seiner kreisenden Bewegung den himmlischen Reigen der Gestirne nachbildet, nach der Idee eines Pythagoras oder Plato von dem Harmonienzauber der Sphären; so stellen uns jene heiligen Gesänge den schaffenden Geist selbst dar, welcher den Orion und das Siebengestirn geordnet hat. Nicht immer schildern sie uns bloß die Sehnsucht des eignen Herzens nach dem göttlichen Urquell, sondern sie entfalten auch die siderischen Wunder der Schö-

pfung überall in ihrem herrlichen Reichthum. Nur in lyrischen Sinnbildern lassen sich diese ewigen Geheimnisse der Offenbarung aussprechen, und diese höchste lyrische Gattung ist daher auch die eigentliche Sphäre für die christliche Dichtkunst; dagegen jede christliche Nachbildung oder Aneignung der alten Epopöe und mythischen Dichtung in ihrer heidnischen Form schon in der ersten Anlage den Keim des Mißlungenen mit sich trägt. Aus dieser höchsten Region mag sich aber allerdings dieses göttliche Licht der christlichen Schönheit, wie ein heller Morgenstern über alle Blumengefilde der Fantasie und über das ganze Gebiet der Poesie verbreiten und alles im Geiste der Liebe neu verklären.

Kann es eine Poesie des Unsichtbaren geben, der man es anfühlt, daß sie nicht von dieser Welt ist, so ist es nur diese Poesie der Wahrheit und der göttlichen Geheimnisse. Die wahre symbolische Dichtkunst ist nicht immer und überall, eine kunstlose Natur- und unbewußte Volks- oder auch bloße Sagen-Poesie, der wir ihre nächste Stelle nach der ersten schon angewiesen haben und in hohen Ehren lassen wollen. Jene erste aber ist vielmehr eine nicht bloß mit der äußern Bilderhülle spielende, sondern zugleich den tiefen Sinn erkennende, mithin wissende Poesie. Wenn uns daher unser naturphilosophischer Freund, den Realismus von der dichterischen Seite gezeigt hat, und als Grundlage der Fantasie und Quelle einer neuen tieferen Naturpoesie darstellen wollte; so wäre zu wünschen gewesen, und bliebe noch übrig, nur einen Schritt weiter zu gehen und uns zum Spiritualismus zu erheben. Das heißt, zu jener Denkart, welche der Offen-

barung, so wie jeder alten, wenn auch nur Platonischen Theologie zum Grunde liegt; von der auch, weil es der allgemeine Glaube der Urwelt war, die deutlichsten Spuren, aus den Bruchstücken jedweder ältesten, indischen, nordischen oder hellenischen Poesie noch häufig einzeln hervorblicken. Der Spiritualismus aber ist die Lehre von der dreyfachen Grundkraft des göttlichen und des menschlichen Daseyns, oder von dem vereinigten Wirken und Leben des Geistes und der Seele in Gott und seinem ewigen Worte.

Nur auf dem Grunde dieser Ansicht von den drey Principien des innern Lebens, kann auch die Idee der Poesie vollständig und ganz erfaßt werden, wie ich es hier anzudeuten versucht habe. Aus dieser vollständigen Idee des Ganzen aber werden dann alle die übrigen Ideen für die verschiedenen Arten und Aeußerungen, Formen und Hervorbringungen der Poesie von selbst erfolgen und leicht in künstlerische Anwendung für jedes Einzelne zu bringen seyn.

Antonio. Wir dürfen also nun nichts mehr wünschen, als daß wir Ideen zu Gedichten in uns finden mögen, und dann das gerühmte Vermögen, nach Ideen zu dichten.

Ludovike. Halten Sie es etwa für unmöglich, zukünftige Gedichte im voraus zu construiren?

Antonio. Geben Sie mir Ideen zu Gedichten, und ich getraue mir, Ihnen jenes Vermögen zu geben.

Lothario. Sie mögen in Ihrem Sinne Recht haben, das für unmöglich zu halten, was Sie meynen. Doch weiß ich selbst aus eigner Erfahrung das Gegentheil. Ich darf sagen, daß einigemal der Erfolg meinen Erwar-

tungen von einem bestimmten Gedicht entsprochen hat, was auf diesem oder jenem Felde der Kunst nun eben zunächst nothwendig oder doch möglich seyn möchte.

Andrea. Wenn Sie dieses Talent besitzen, so werden Sie mir also auch sagen können, ob wir hoffen dürfen, jemals wieder ein wahrhaft antikes Trauerspiel zu bekommen.

Lotario. Es ist mir im Scherz und auch im Ernst willkommen, daß Sie diese Aufforderung an mich richten, damit ich doch nicht bloß über die Meynung der andern wieder urtheile, sondern wenigstens noch dieses Eine aus eigner Ansicht zum Gastmahl beytrage. Wenn erst der innre Natursinn der alten Götter- und Heldensage, als Riesenstimme der Urzeit auf dem Zauberstrome der Fantasie zu uns herübertönend, durch den Geist einer selbst lebendigen und auch das Leben klar verstehenden Philosophie, uns näher enthüllt und auch für uns wieder erneut und verjüngt seyn wird; so kann es möglich seyn, Tragödien zu dichten, in denen alles antik, und die dennoch gewiß wären, durch die Bedeutung den Sinn des Zeitalters zu fesseln. Es wäre dabey ein größerer Umfang und eine größere Mannichfaltigkeit der äußern Formen erlaubt, ja sogar rathsam; ungefähr so wie sie in manchen Nebenarten und Abarten der alten Tragödie wirklich Statt gefunden hat.

Markus. Trimeter lassen sich in unsrer Sprache so vortrefflich bilden, wie Herameter. Aber die chorischen Sylbenmaße sind, fürchte ich, eine unauflösliche Schwierigkeit.

Antonio. Wenn Sie den hohen Geist der alten

tragischen Kunst nicht ohnedas in unsrer Form und Sprache und Versart einheimisch zu machen wissen; durch die rhythmischen Kunststücke wird er sich nicht bannen lassen. Darüber waren wir, glaube ich, vorhin schon einig geworden.

Camilla. Und warum sollte der Inhalt durchaus immer mythologisch, warum dürfte er nicht auch geschichtlich seyn?

Lotario. Weil wir bey einem geschichtlichen Gegenstande nun einmal die moderne Behandlungsart der Charaktere verlangen, welche dem Geist des Alterthums schlechthin widerspricht. Der Künstler würde da auf eine oder die andre Art gegen die alte Tragödie oder gegen die romantische den kürzern ziehen müssen.

Ludoviko. Es giebt geschichtliche Momente, die wie ein Gebilde und Gedicht der Fantasie auf uns wirken, und schon in dem nackten Umriß, in den rohen faktischen Grundzügen diesen vollen Charakter kühner Poesie an sich tragen. Auf dieses Gepräge aber und innre Vorwalten der Fantasie kommt es eigentlich an, und nicht darauf, ob die Begebenheit wirklich geschehen ist oder erdichtet. So tritt aus der hellenischen Geschichte, Alexander der Große, wie ein zweyter Achilles, in poetischer Heldengestalt hervor, und sein kurzer Siegeslauf gestaltet sich von selbst zur tragischen Dichtung. Dagegen ließe sich vielleicht ein oder der andre mythische Gegenstand auffinden, dem eine wirklich nüchterne historische Trockenheit beywohnt, so daß er nicht zur Poesie geeignet wäre.

Camilla. So hoffe ich doch, daß Sie die Niobe zu den glücklichsten und herrlichsten mythologischen Ge-

genſtänden rechnen werden. Ich kann mir recht denken und mich darin vertiefen, wie in dieſem verſteinernden Schmerz und erhabenen Muttergefühl die allgemeine Trauer des Daſeyns auf eine recht große Weiſe ausgedrückt ſeyn könnte.

Lotario. Wie in jenem bewunderten Gebilde der Antike, welche uns den tragiſchen Schmerz und Untergang in ſolchen Schöne und hohen Anmuth darſtellen. Nur verhüte die Charis, welche die tragiſche Kunſt vor allen andern beſeelen und beherrſchen ſoll, daß jene ſchmerzliche Verſteinerung nicht auch auf den Dichter und ſein Werk oder die Hörer unvermerkt mit übergeht.

Markus. Ich würde noch lieber einen Prometheus wünſchen. Dieſer denkende Titane, wie er ſich den Göttern zum Trotz ſeine Menſchen bildet, iſt recht ein Vorbild für den modernen Künſtler und Dichter, im Kampf gegen ein widriges Geſchick oder eine feindliche Umgebung.

Ludovike. Statt der kaukaſiſchen Felſen, dürfen Sie den neuen Prometheus dann nur an irgend eine von unſern Theaterbühnen feſſeln und anſchmieden laſſen; da wird ihm der tiraniſche Uebermuth ſchon vergehen.

Antonio. Ich würde unmaßgeblich zu einem ſolchen tragiſchen Verſuch, die alte Fabel vom Apollo und Marſyas vorſchlagen. Sie ſcheint mir ſehr an der Zeit zu ſeyn; oder eigentlicher zu reden, iſt ſie wohl immer an der Zeit in jeder wohl verfaßten Litteratur. Von allen Seiten vernehmen wir das kritiſche Geſchrey geſchäftiger Scythen, oder die ungeberdigen Jammertöne des alten Marſyas, wie man ihm ſeine gewohnte Haut entreißen will; ſelten

aber nur berührt ein harmonischer Laut von Apollo's göttlicher Leyer unser horchendes Ohr.

Amalia. So lassen Sie uns lieber den schönen Garten unsrer neuen Poesie sorgfältig verschließen, damit wir nichts vernehmen von dem widrigen Lärm da draußen auf den Gassen und von dem litterarischen Jahrmarkte herüber. Da wollen wir dann ungestört und einsam wandeln unter den hohen Cedernbäumen, uns an dem Duft der blühenden Pomeranzenhaine erquicken, in den lieblichen Rosengängen verweilen, oder das Auge an der prachtvollen Hyacinthenflur weiden.

Lotario. Dort mögen wir wohl auch, wenn das Geräusch des Tages vorüber ist, am stillen Abend gemeinsam lustwandelnd, beym milden Sternenschein, die Harmonie der himmlischen Körper betrachten, damit das Echo des geistigen Wohllauts in der eignen Brust erwache, und wir den Nachhall vom ewigen Sphärengesang in irdischer Poesie vernehmen.

Camilla. Und so wollen wir hier für heute unser Gespräch beschließen, bis eine glückliche Muse uns wieder zusammen führt.

Inhalt.

Seite.

I. Ueber das Studium der griechischen Poesie. 1795—1796.

Vorrede. 7

Erstes Kapitel.

Von dem gegenwärtigen verworrnen Zustande der modernen Dichtkunst; und wo die Aufgabe derselben zu suchen sey. Von dem Princip der Künstlichkeit in dem Ursprunge und in der Entwicklungsgeschichte, so wie in den charakteristischen Eigenschaften der neueren Poesie; und von der vorherrschenden philosophischen Richtung, besonders in der tragischen Kunst der Neuern. 25

Zweytes Kapitel.

Weitere Entwicklung und Entgegenstellung des Interessanten mit dem Schönen. Einwürfe der Gegner über die Aufgabe der modernen Dichtkunst, und deren mögliche Auflösung. Von der Annäherung zum objektiven Schönen; und von der Möglichkeit einer neuen Wiedergeburth der Poesie. Von dem Bedürfniß einer vollkommnen Anschauung für die Kunst, neben der Theorie, wie die Werke der Griechen ein solches Urbild darbieten. 71

Drittes Kapitel.

Kurzer Abriß von dem Ideal des Schönen in den Werken der griechischen Dichtkunst, und von ihrer classischen Vollkommenheit; von dem frühesten Zeitalter der ersten Naturentfaltung, bis zu der spätern Epoche der schon entarteten Kunst, durch

Seite.

alle Stufen der alten Bildung hindurch, nach dem ganzen Entwicklungsgange und Kreislaufe derselben; und wie auf der Höhe der vollendeten tragischen Kunst der Gipfel des höchsten Schönen erreicht worden. 102

Viertes Kapitel.

Einwendungen gegen die griechische Poesie; besonders wegen ihrer sittlichen Flecken und Mängel. Versuch einer Grundlegung zu einer vollständigen Theorie des Häßlichen und Kunstwidrigen nach allen seinen Arten, als Gegensatz zu der Idee des Schönen in der Kunst. Beantwortung und Prüfung jener Einwürfe und Fehler. 143

Fünftes Kapitel.

Von den Fehlern und Irrthümern in der Nachbildung der antiken Dichtkunst, und von den Schwierigkeiten, welche dem modernen Dichter dabey überhaupt im Wege stehen. Beschluß des Ganzen; von der Wiedergeburth der neuern Poesie, besonders für Deutschland. 172

II. Gespräch über die Poesie. 219

Berichtigung.

S. 9. Z. 14. und 15. statt, dieser Sammlung; l. derselben.

Friedrich Schlegel's

sämmtliche Werke.

Sechster Band.

Wien,
bey Jakob Mayer und Compagnie.
1823.

Ansichten und Ideen

von der

christlichen Kunst.

Vorrede.

Es iſt mit dem Sinn für die bildende Kunſt nicht wie mit der Empfänglichkeit für die Poeſie, welche von der Natur aus eigentlich allen Gemüthern eingepflanzt iſt; und wo gar keine Spur und Regung mehr davon gefunden wird, da iſt die Anlage dazu nur durch den ſchweren Druck des äußern Lebens, durch einen zu künſtlichen Mechanismus deſſelben, oder ein Uebermaaß des abſtracten Denkens erſtickt und abgeſtumpft worden. Denn die Fantaſie, mit allen aus ihr hervorgehenden Gefühlen der Erinnerung und Anklängen der Ahndung, iſt ein weſentliches Glied und Element des Menſchengeiſtes überhaupt, welches leicht bey der erſten anſprechenden Berührung hervortritt und wie von ſelbſt wiedertönt. Um das Schöne in den materiellen Künſten aber richtig zu empfinden, iſt jene allgemeine Fantaſie nicht hinreichend; ſondern es wird dazu eine eigenthümliche Richtung, eine beſondre Verſchmelzung und Durchdringung derſelben

mit dem für jede dieſer Künſte beſtimmten Sinnenorgan erfordert. In dem äußern Sinn an ſich liegt es auch nicht; es kann jemand ein vollkommen gut gebautes und organiſch geſundes, ja ausgezeichnet ſcharfes Auge oder feines Gehör haben, ohne daß damit irgend eine Wahrnehmung des Schönen oder der eigentliche Sinn für die Kunſt verbunden wäre. Erſt durch jene an ſich kaum weiter erklärbare magiſche Durchdringung des Sinns und der Fantaſie, von welcher der erſte Grund nur in den verborgenen Tiefen der Organiſation und in der beſondern Beſchaffenheit der unſichtbaren geiſtigen Lebenskraft zu ſuchen iſt, wird das Auge innerlich hell für das Schöne in dem Gebilde der äußern Erſcheinung, oder auch das Ohr empfindlich und geöffnet für den Geiſt der Töne, und allen ſeinen Harmonieenzauber.

Es darf uns daher nicht Wunder nehmen, wenn wir gelehrte Forſcher, große Denker und ſelbſt Dichter von Genie, dieſen Sinn für das Schöne in der bildenden Kunſt oftmahls gänzlich entbehren, und ihn auch nach einer lebenslänglichen Beſchäftigung mit den Gegenſtänden derſelben, nie recht erwachen oder für immer eine ſchiefe Richtung nehmen ſehen. Der Sinn für das mahleriſche

Schöne wie für die Musik muß der Seele angebohren seyn; wo er aber ursprünglich vorhanden ist, da erwacht und entfaltet sich das Gefühl dafür zugleich mit dem Anblick des Schönen, und die Idee der Kunst läßt sich nur an den Anschauungen derselben entwickeln.

Wer daher eine neue Ansicht und eigenthümliche Idee von der Kunst mittheilen will, und aufzustellen hat, der muß uns so viel als möglich in den ganzen Kreis seiner Kunstanschauungen vollständig einzuführen suchen; denn sonst bleibt es in der gewöhnlichen Art, bey allgemeinen Begriffen, und abstracten Redensarten und ermangelt das rechte innige tiefe Verständniß. Den ersten Anfangspunkt meiner Kunstanschauungen gewährte mir die Antiken-Sammlung zu Dresden, und nur über diesen Anfang will ich hier noch einige Worte zur Einleitung erwähnen. In dem ersten Jünglingsalter von etwa siebzehn Jahren, bildeten die Schriften des Plato, die tragischen Dichter der Griechen, und Winkelmanns begeisterte Werke, meine geistige Welt und die Umgebung, in der ich lebte, und wo ich mir, in meiner dichterisch nachdenkenden Einsamkeit, wohl oft auch nach jugendlicher Art, die Ideen und Gestalten der al-

ten Götter und Helden in der Seele vorzubilden versuchte. Im Jahre 1789. gelangte ich freyen Muthes zum erstenmale zur Anschauung in jener kunstgebildeten Hauptstadt, und war eben so glücklich als erstaunt, die lang ersehnten antiken Göttergebilde nun wirklich vor mir zu sehen, unter denen ich oft Stundenlang verweilte und umherwandelte, besonders auch in der unvergleichlichen Sammlung der Mengsischen Abgüsse, welche damahls im Brühlischen Garten, noch wenig geordnet, befindlich war, und wo ich mich oft einschließen ließ, um desto ungestörter zu bleiben. Es war aber nicht die hohe Schönheit der Form allein, welche meine im Stillen genährte Erwartung erfüllte und übertraf, sondern noch weit mehr setzte mich das Leben und die Bewegung an diesen Olympischen Marmorbildern in Erstaunen; denn das hatte ich mir in meinem einsamen Nachsinnen nicht so vorstellen und als möglich denken können. Diese unvergeßlichen ersten Eindrücke blieben nun die feste dauernde Grundlage für meine Studien des classischen Alterthums in den nächstfolgenden Jahren.

Unter den Gemählden der Dresdner Gallerie, sprachen mich in jener ersten Zeit nur diejenigen

an, welche durch eine große Composition und einfache Hoheit der Form und des Ausdrucks, am meisten noch der Antike gleichen, die mich damals fast ausschließend anzog und erfüllte. Erst bey einem erneuerten Aufenthalte zu Dresden im Jahre 1798. nachdem mir die romantischen Dichter des Mittelalters und der tiefe geistige Liebessinn ihrer Poesie mehr klar geworden war, fing ich an, auch das eigentlich mahlerisch Schöne in den Gemählden der großen Meister und die verborgenere Anmuth der Seele zu empfinden, so wie den magischen Zauber der Farbe, welchen man nur durch die Liebe verstehen lernt. Noch erhöhter und mannichfaltiger ausgebreitet, entfaltete sich dieser neu erwachte Sinn und die Liebe für Gemählde bey meinem letzten Aufenthalte in Dresden, im Frühjahre 1802; unmittelbar ehe ich Gelegenheit fand, die große Pariser Sammlung zu betrachten und einige Jahre hindurch in oft wiederhohlter Anschauung zu durchforschen. Daher finden sich denn noch diese häufigen Rückblicke auf die Dresdener Kunstschätze in den Pariser Gemählbebeschreibungen, welche nebst den zu Kölln entworfenen Grundzügen der gothischen Baukunst, den vollen Mittelpunkt meiner reichhaltigsten Kunstanschauungen bilden, und zugleich der Anlaß wur-

den, die so lang verkannten und verlohrnen, und nun wieder ans Licht gebrachten Ideen von der christlichen Kunst und Schönheit, aus den Beyspielen selbst für die wichtigsten Momente hinreichend zu entwickeln. Wohl hätte ich aus einer spätern Zeit die Erinnerungen einer kurzen, aber durch die Umstände sehr reichhaltigen, Reise nach Italien im Jahre 1819, so wie auch einige Vorlesungen für Künstler, über den Begriff der christlichen Schönheit, jenen frühern Arbeiten gleich hier anzufügen gewünscht; aber der Raum hat es nicht gestattet, und beydes muß einem nachfolgenden Bande dieser Sammlung vorbehalten bleiben, da die sorgfältige Ueberarbeitung und Erneuerung jener ersten Grundwerke mich weiter geführt, und mehr Ausdehnung gewonnen hat, als ich erwartete.

I.

Gemählbebeſchreibungen

aus

Paris und den Niederlanden,

in den Jahren

1802 — 1804.

Erſte Sendung.

Von dem Lokal und dem zu Paris vereinigten Kunſtkörper alter Gemählde; ſo wie von dem Standpunkte dieſer Darſtellung. Von einigen Werken der älteren italiäniſchen Schule, und von dem eigenthümlichen Kunſtcharakter und allegoriſchen Geiſt des Correzio. Von der Verwandtſchaft des Correzio mit dem Leonardo, und von deſſen Styl und Schule. Von der verſchiedenen Behandlungsweiſe des Porträt bey den ältern Mahlern, bey Holbein und Leonardo, bey Titian und Raphael. Erſte Andeutungen vom Charakter des Raphael überhaupt; und Beſchluß von einigen altdeutſchen Gemählden von Johann van Eyck, Hemmelink und Dürer.

An einen Freund in Dresden.

Im Herbſt, 1802.

Ich werde Dich zuerſt ſo genau als es möglich iſt, mit dem Lokale bekannt machen, um Dir ſodann eine Ueberſicht von den Gemählden zu verſchaffen, die gegenwärtig hier aufgeſtellt ſind.

Das Louvre iſt ein altes, und wenigſtens von der Seite, wo man zu dem Muſeum eingeht, nichts weniger als großartiges, vielmehr formloſes und trauriges Haus, wie es ſich in den verfloßnen Jahrhunderten für ſtreng iſolirte und in Förmlichkeit herrſchende Monarchen, in einer verworrnen und kleinlichen Zeit, ſchicken mochte. Auch iſt es auf dieſe Weiſe in den Jahrbüchern der Geſchichte bekannt, und keinesweges eingerichtet, ein Tempel der herr-

lichsten aller bildenden Künste zu seyn. Durch eine kleine Seitenthür geht man ein zu der Versammlung der schönsten Gemählde, die vor kurzem noch den mütterlichen Boden Italiens zierten. Man steigt eine Treppe hinan, und tritt dann zuerst in einen runden, von oben vortreflich erleuchteten Saal, in welchem nur italiänische Werke ausgestellt sind. Zur Rechten desselben befindet sich eine lange, schmale Gallerie, welche fast die ganze Länge des an der Seine sich hinziehenden Flügels einnimmt, welcher das Louvre mit den Tuilerien verbindet. Zuvörderst hat man sich hier durch die Gemählde der französischen Schule zu arbeiten; alsdann folgen die holländischen und niederländischen, denen man auch das wenige zugesellt hat, was von altdeutschen Werken vortreflicheS hier zu sehen ist. Den Beschluß machen die Italiäner, hier findet man die Werke von Raphael und was dem verwandt ist, und auch die Schule der Caraccis beysammen; und man würde an der Anordnung überhaupt nichts zu tadeln haben, wenn nur die Beleuchtung nicht fast überall noch weit unter dem Mittelmäßigen wäre. Nach dieser langen Gallerie folgt in derselben Richtung noch eine kleinere, wo sich die Gemählde befinden, die gegenwärtig nicht ausgestellt sind, und an welchen eben jetzt restaurirt wird, wie die Madonna di Foligno, und die Transfiguration von Raphael. Hier liegen übereinander gelehnt an der Wand die fromm gedachten Meisterwerke Perugin's und des lieblichen Johannes Bellin, von wenigen gesehen, und auch nur von wenigen erkannt und bewundert! Kehre nun in Gedanken zurück zu dem runden Saal, dem einzigen, wo die Gemählde in der That sehr gut und hin-

zeichend beleuchtet sind. Zur Rechten war der lange Saal, und in der Folge der kleinere wo retouchirt wird; zur Linken ist noch ein Saal mittlerer Größe; hier sind die Zeichnungen der alten Meister, die Cartons von Raphael und Julio Romano, einige Gemählde in Wasserfarben; und in der Mitte, auf kostbaren Tafeln von Lapis Lazuli und Marmor mit Mosaik, sieht man einige der schönsten hetrurischen Vasen.

So wie ich es da beschreibe, war es im Julius und Augustmonath 1802; es ist hier alles in steter Veränderung und auch die Kunstwerke theilen die allgemeine Beweglichkeit. Also ist es denn auch schon in diesem Augenblicke nicht mehr ganz so, wie ich es zur bleibenden Uebersicht eben entworfen habe. In dem runden Saale, und dem worin die Zeichnungen zu sehen waren, hat das Alterthum für den Augenblick weichen müssen, um den Versuchen moderner Mahler Raum zu geben. Die Kunstwerke sind weggenommen, um das an die Stelle zu setzen, was wir bey uns eine Ausstellung nennen. Einige Monathe werden noch vergehen, ehe wir die geliebten Bilder die alte Stelle wieder ausfüllen sehen, oder andre, die derselben würdig sind. Man wird in der nachfolgenden Nachricht durchaus den Zustand zum Grunde gelegt finden, welcher in der genannten Zeitepoche Statt fand. Ich werde mich durchgängig auf die Kataloge beziehen, die jenen Zustand darstellen, wiewohl seitdem auch in der langen Gallerie bedeutende Veränderungen gemacht worden sind. *) Man hat nämlich eine große Zahl guter und be-

*) Die drey Kataloge, auf deren Nummern ich mich im Text dieser Gemählde beschreibungen beziehe, sind folgende: 1) Für den

rühmter Bilder weggenommen, welche wie man sagt, bestimmt sind, die Palläste der Tuilerien und zu St. Cloud zu verschönern. Ich nenne nur vorläufig einige der wichtigsten aus der italiänischen Schule; als die Fortuna von Guido, Rinaldo und Armida, Aeneas und Anchises von Dominichino, die Hochzeit der heiligen Katharina, und die Antiope von Corregio, an deren Stelle einige andre vorzügliche Gemählde gekommen sind, welche bisher in dem runden Saal hingen, oder auch solche, die zwar in dem Katalog der langen Gallerie angegeben, aber doch nicht zu sehen waren. Ich habe dieses gleich zu Anfang erwähnen wollen, weil ich nicht wieder darauf zurückzukommen denke. Es wird aber, denke ich, hinreichend seyn, um jeden zu überzeugen, wie unmöglich es sey, alles was hier ist, vollständig zu übersehen und es im Auge zu behalten. Dazu kommen nun noch die Versendungen in die Departements. Dahin zu reisen sind, wie mich Visconti versichert, auch mehrere Stücke von Perugino bestimmt, vermuthlich weil sie für Paris nicht gut genug sind. Es wird dieses unglaublich scheinen und ich wünschte wohl selbst es widersprechen zu können.

---

runden Saal; Notice de plusieurs precieux tableaux recueillies a Venise, Florence, Turin et Foligno etc. exposés dans le grand salon du Musée; ouvert le 18 Ventose an X. 2) Für die lange Gallerie; Notice des tableaux des ecoles Française et Flammande dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII et des tableaux des ecoles de Lombardie et de Bologne, dont l'exposition a eu lieu le 25 Messidor an IX. Für den Saal der Zeichnungen; Notice des desseins originaux, esquisses peintes, cartons, gouaches etc. exposés en Messidor de l'an X.

Ich weiß, es wird Dir willkommen seyn, daß ich Dir Nachricht geben will, von den merkwürdigsten alten Gemählden, die hier zu sehen sind; ich hoffe es wird aber diese Nachricht auch für diejenigen einiges Interesse haben können, die in der Ansicht der Kunst vielleicht nicht so übereinstimmend mit mir denken wie Du, oder einige andre Freunde. Zuvörderst wird eine einigermaßen vollständige Nachricht von dem, was in einer bestimmten Zeit hier ausgestellt war, für denjenigen schon einen historischen Werth haben, der das, was wir oben über die Veränderlichkeit und Beweglichkeit aller hiesigen Dinge erinnert haben, in gehörige Erwägung ziehen will; und zweytens wird durch jede neue Ausstellung und Zusammenstellung alter Gemählde ein eigner Körper gebildet, wo manches dem Liebhaber in einem neuen Lichte erscheint, was er bisher nicht so klar gesehen hatte.

Alle Kunstwerke einer Gattung gehören zusammen, und sie selber erklären sich gegenseitig am besten. Aber wie weit umher sind nicht die Glieder dieses göttlichen Körpers zerstreut? Vielleicht darf sich auch nicht Einer rühmen, daß er alles wichtige auch nur gesehen habe. Und wer, der es hier und da zerstreut, dennoch wirklich alles gesehen hätte, vermöchte wohl es klar und in lebendiger Gegenwart im Gemüthe zu fassen? Es muß sich also jeder bescheiden, nur einen Theil des großen Ganzen der alten Mahlerey umfassen zu können, und er wird wohl thun, seinen eignen eigenthümlichen Standpunkt d. h. den Kreis dessen, was er angeschaut hat, dabey recht bestimmt zu bezeichnen. Eben darum habe ich es keineswegs geglaubt, verbergen zu müssen, daß ich mich in dem

Pariſer Muſeum nicht ſelten an die Dresdner Gallerie erinnerte. Eine Erinnerung, die mir beſonders für den Correggio ſehr wichtig war, da beyde Sammlungen mit Werken dieſes tiefſinnigen Künſtlers gleich reichlich verſehen ſind; Werke, die nur in ihrer gegenſeitigen Beziehung erſt verſtändlich werden, und die mir auch abweſend ſo friſch im Gemüthe ſind, als ob ſie vor meinen Augen ſtünden. Aber auch für den Raphael war mir die Kenntniß der Dresdner Gallerie wichtig, denn das daſelbſt befindliche Mutter Gottesbild dieſes Meiſters bleibt einzig, auch nach allem, was man hier von ihm ſehen kann.

Doch ehe ich weiter gehe, muß ich ein Bekenntniß ablegen, nicht ſo wohl für Dich, der Du meine Geſinnung überhaupt, und alſo auch in dieſem Punkte hinreichend kennſt, als für andere, welche dieſe Nachrichten und Kunſtbeſchreibungen, mit Aufmerkſamkeit zu leſen der Mühe werth achten werden. Ein Bekenntniß, welches zugleich die Gränzen beſtimmen ſoll, von dem, was mir in dieſer Darſtellung zu leiſten möglich ſeyn wird, und die Grundſätze darſtellen, welche mich bey dem, was ich zu leiſten vermag, leiten werden.

Ich habe vorzüglich nur Sinn für den alten Styl in der chriſtlichen Mahlerey; nur dieſe verſtehe ich und begreife ich, und nur über dieſe kann ich reden. Von der franzöſiſchen Schule und von den ganz ſpäten Italiänern will ich nicht ſprechen, aber ſelbſt in der Schule der Caraccis finde ich nur ſelten ein Gemählde, das mir eine wahre Kunſtanſchauung und Erweiterung meiner künſtleriſchen Ideen gewährte, worüber ich alſo etwas Beſtimmtes und Eigentliches zu ſagen wüßte. Ich habe alle Gemähl-

de des Museums, alle ohne Ausnahme, mehr als einmahl betrachtet, aber wie viele vergesse ich nicht gleich, nachdem ich mich sie zu betrachten gezwungen habe! Die letzten, die mir eine Anschauung gewähren, bezeichnet eben diese Schule. Und doch gestehe ich, daß die oft erzwungne, mehrentheils kalte Anmuth des Guido nichts unwiderstehlich Anziehendes für mich hat, und daß mich das Rosen- und Milchglänzende Fleisch des Dominichino allein noch nicht bezaubert; so wie dieses gewöhnlich bey diesem Meister gefunden wird, wo nicht die tiefere Wahrheit des Ausdruckes und Charakters hinzukömmt, wie in den gründlicher ausgeführten Werken desselben. Kommt man von französischen, holländischen oder ganz modernen Produkten, so scheint uns der Styl dieser Bilder groß und edel; kommt man aber von der Betrachtung der alten italiänischen oder deutschen Gemählde, so würde es schwer seyn, dabey zu verweilen. Ich habe über diese Mahler kein Urtheil, wenn man nicht etwa das für eines wollte gelten lassen, daß damahls schon die Mahlerey nicht mehr vorhanden war. Titian, Corregio, Julio Romano, Andrea del Sarto, Palma und andre der Art, das sind für mich die letzten Mahler. Das Genie läßt sich freylich nicht in geometrisch abgemeßne Gränzen einzäumen und absondern, und auch die Geschichte der Kunst hat, wie jedes freye Leben, und dessen treue Darstellung, ihre Unregelmäßigkeiten. Man findet einzelne Hervorbringungen von den größten Meistern der alten Kunst, welche von geringerem Gehalt sind und ihren Geist nur in sehr unvollkommener Beschränkung aussprechen; dann wieder hier und da ein Werk von einem spätern, oft auch

minder berühmten Mahler, welches uns, einzeln in seiner Vortrefflichkeit, in Erstaunen setzt, und nahe an das Höchste der Kunst hinanreicht. *)

Keine verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit dem Fleiß vollendet, welcher dem Gefühl von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist; ernste und strenge Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Mahlerey aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Accorden; Gewänder und Costume, die mit zu dem Menschen zu gehören scheinen, so schlicht und naiv als diese; in den Gesichtern aber, der Stelle, wo das Licht des göttlichen Mahlergeistes am hellsten durchscheint, bey aller Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, oder vollendetet Persönlichkeit der Züge, durchaus und überall jene kindliche, gutmüthige Einfalt und Beschränktheit, die ich geneigt bin, für den ursprünglichen Charakter der Menschen zu halten; das ist der Styl der alten Mahlerey, der Styl, welcher mir, ich bekenne hierin meine Einseitigkeit, ausschließend gefällt, wenn nicht irgend ein großes Motiv die Ausnahme rechtfertigt, wie beym Correggio oder den

*) Ein recht auffallendes Beyspiel für diese Behauptung gewährt unter andern die heil. Justina von Pordenone in der kaiserlichen Gemählesammlung zu Wien. Dieser verständige Venetianer nimmt neben den großen Meistern der Kunst im Ganzen doch nur eine untergeordnete Stelle der zweyten Ordnung ein; in jenem Bilde aber ist das Höchste der Mahlerey in seiner Vollkommenheit erreicht.

andern großen Meistern, welche den neuen Styl zuerst begründet und veranlaßt haben.

Ich habe vorläufig wenigstens den Beziehungspunkt angegeben, in welchem ich die Gemählde betrachtet habe, von denen ich jetzt einige Rechenschaft geben will, indem ich mit dem runden Saal den Anfang mache.

Was mir am meisten darin auffiel, waren zwey Gemählde von Fra Bartholomeo, einem Meister, der mir bis dahin noch unbekannt war, Nr. 28. und 29; der heilige Markus sitzend mit dem großen Buche in der Hand, und Christus, umgeben von den vier Evangelisten. Eine kühne Begeisterung, man möchte wohl sagen, ein flammendes Andachtsfeuer, leuchtet aus beyden Werken hervor und ergreift das innerste Herz. Gestalten, wie die des heil. Evangelisten Markus, sind wenige nur zu denken, geschweige denn zu mahlen fähig. Ich halte dieses nicht für den wahren Charakter der Mahlerey; und die stille, süße Schönheit des Johannes Bellin, oder des Perugino stehen in meiner Ansicht eigentlich höher. Hat aber nicht Raphael selbst seinen Geist an der Feuerquelle des Fra Bartholomeo heller entzündet; ist nicht auch bey ihm jene Begeisterung oft das innre Princip und die beseelende Lebensflamme seiner gepriesensten Werke? — Unstreitig ist der lehrende Christus in Lebensgröße von Bellin zu Dresden, strenger, reiner, eben darum erhabener und göttlicher, als der des Bartholomeo. Dort glauben wir ganz bestimmt denjenigen zu sehen, der die Liebe verkündigte, aber auch gekommen war, das Schwerdt in die Welt zu bringen, dessen vernichtender Blick bis in die Tiefe der Herzen den Feind des Guten erspähete und vor

folgte; so wie dieser hingegen könnte auch ein andrer Prophet gestaltet seyn. Ausführung, Gestalt, Züge, Farbe und Haare, alles entspricht beym Fra Bartholomeo jenem Grundcharakter einer kühnen Begeisterung.

Vor keinem Gemählde habe ich öfter und länger verweilt, als vor zwey allegorischen Bildern des Mantegna, die sich schon ehedem hier befanden, Nr. 39 und 40. Das erste stellt uns die neun Musen tanzend auf grünem Grunde vor, welches eine vortrefliche Wirkung thut; zur Rechten des Zuschauers steht Merkur mit dem Pegasus, beyde wunderlich reich geschmückt und geputzt, zur Linken der zum Tanze spielende Apollo, der auf einem Blocke sitzt, über ihn, in der Höhle eines Felsens, Vulkan in seiner Werkstätte, mit drohender Gebehrde nach der höchsten Mitte des Gemähldes, wo man über den tanzenden Musen den Gott Mars neben der ganz nackenden Venus sieht, beyde aufrecht stehend vor einem Bette, gerade den Zuschauer anschauend; neben ihnen Amor, der nach dem Vulkan hin das Feuer der Eifersucht herabbläßt. Zu beyden Seiten des kleinen Berges, auf welchem Mars und Venus thronen, zwey Felsen, welche die Seiten des Gemähldes bilden, und reich sind an allegorischen Beziehungen und Andeutungen, welche es nicht leicht seyn würde alle zu entziffern. Doch sieht man wohl, daß derjenige Fels, welcher die Werkstätte des Vulkans enthält, mehr die innere Tiefe der bildenden Kunst und Natur bezeichnen, der an der Seite, wo Merkur mit dem Pegasus steht, in seinen grün umkränzten Abtheilungen und Einfassungen, hingegen den heitern Frühling der Poesie in das Gemüth bringen soll. Das Verhältniß der Farben

ist beynah grell und die Formen, wie es sich bey diesem Künstler denken läßt, sind streng und herbe. Venus und einige der Musen sind jedoch von unvergleichlicher und fast erhabener Schönheit. Julio Romano hat, in seinem Gemählde der tanzenden Musen, das gegenwärtige wohl zu benutzen gewußt. Sehr ausgezeichnet ist die jüngste der Musen, die bacchantisch mit fliegendem Haar, in den leichtesten Formen des zierlichsten Körpers einher springt. Herrlich mit dem Rücken und Schenkeln gewendet sind einige der mehr heroisch gestalteten Musen, in der Mitte schaut eine, hergewendet mit dem Kopf, gerade auf den Zuschauer; das edelste Gesicht, aber ernst und traurig, und etwas trauriges fühlt man in jeder Physiognomie dieses Bildes. Die Allegorie desselben ist leicht und deutlich, und nicht so seltsam als in dem Seitenstück desselben aus der christlichen Sphäre Nr. 40.

Heilige Frauen, gewaffnet oder mit Fackeln vorschreitend, und von Engeln begleitet, jagen die Laster vor sich her in ein Meer, welches den Vorgrund des Gemähldes bildet. Zur Linken sehen wir den Baum des Lebens, in den Stamm verliert sich die Bildung eines weiblichen Körpers; zur Rechten in den Wolken sieht man die heidnischen Tugenden, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Mäßigkeit, die wieder zur Erde kehren. Die Handlung geht vor sich am Ufer des benannten Gewässers, vor und zwischen mancherley Lauben und Gängen, an welche sich der Baum des Lebens schließt, und durch die man weiter in den Hintergrund schaut, wo dieselbe Scene, wie die ungestalteten Laster von jenen bessern Wesen verjagt und verfolgt werden, fortgesetzt und wiederholt wird. Die Allegorie kann

auch hier nicht dunkel seyn; wir haben die Hauptperso-
nen unter den Priesterinnen des guten Princips ohne
Zweifel auf die christliche Dreyheit des Glaubens, der
Hoffnung und der Liebe zu deuten, und wenn wir man-
che Form von der höchsten Schönheit bemerken, so ist das
nicht mehr, als sich von diesem Mahler erwarten läßt.
Sehr merkwürdig und sehr seltsam ist aber die absichtliche
Häßlichkeit, Mißgestalt und Unförmlichkeit der Wesen,
welche die Laster vorstellen, und welche zum Theil ihre
bestimmten Nahmen an der Stirne tragen, als Igno-
rantia, Ingratitudo, Inertia u. s. w. Die letzte ist oh-
ne Arme, und so sind auch andre misgeschaffen und will-
kührlich zusammengesetzt; in der Luft schweben böse Gei-
ster, fliegende Kinder, welche wie Fledermäuse oder an-
dres eckelhaftes Gewürm gestaltet sind. Ich wüßte das Gan-
ze nicht schicklicher und nicht größer zu vergleichen, als
mit den Allegorieen und Bildern des Dante in der Hölle.
Hier ist ein handgreiflicher Beweis, wie ein Mahler, der
die idealische Schönheit kannte, absichtlich auch das Häß-
liche nachbildete, als nothwendiges Element in dem Kampf
des guten und bösen Princips, welchen anschaulich zu ma-
chen nicht selten die Absicht oder das Bestreben der alten
Mahler war. Vergleicht man diese beyden Werke, die in
der gleichen Manier sind, die Figuren ungefähr einen Fuß
hoch, mit der berühmten Madonna della Vittoria deffel-
ben Meisters, so muß man erstaunen über ihre Schön-
heit, Lieblichkeit und Vollendung: sie unterscheiden sich
so sehr davon, daß man vermuthen möchte, sie seyen aus
einer spätern Epoche seiner Bildung, als jenes Werk,
vielleicht absichtlich der Manier eines andern jüngern an-

muthigeren Meisters nachgebildet. Gewiß ist es, daß sie weniger von dem schönen Styl des Bellin entfernt sind.

Es sind nun über diese beyden Meister noch einige allgemeine Bemerkungen zu machen; die erste über die Bilder des Mantegna, wie gut sich mit der Allegorie, wenn dieselbe nicht darnach strebt, die ewige Harmonie, in reiner Heiterkeit und Freude abspiegelnd, in Sinnbildern zu wiederholen und zu vervielfältigen, sondern sich vielmehr auf Gegensätze, meistens auf den des Guten und Bösen in ihrem Kampfe bezieht, eine innig gefühlte Traurigkeit und sentimentaler Ausdruck verträgt. Die Bilder des Fra Bartholomeo aber, sind ihrer äußern Bestimmung nach, Kirchenbilder, und sie können uns anschaulich machen, wie leicht und wie natürlich diese Gattung, zu einer Zeit, als noch die Wahrheit des Gefühls für diese Gegenstände ganz lebendig war, dahin führen konnte, die Begeisterung der Andacht zum Princip des Mahlers zu machen. Späterhin, als die fromme Gesinnung nicht mehr dieselbe war, mußte die Wirkung oftmahls eher nachtheilig seyn; indem der Künstler, wo er nun für den Gegenstand nichts mehr fühlte, doch den Zwang der Aufgabe und der gegebenen Bedingung desto drückender empfand, und sein Produkt dadurch nicht selten in Gezwungenheit oder Spielerey gerieth, oder doch kalt blieb.

Vom Titian sah man viele portrefliche Gemählde in dem runden Saal. Das größte und auffallendste darunter ist Nr. 69. ein sehr großes Stück von gewaltiger Wirkung; zwey heilige Männer, die von Räubern überfallen und ermordet werden. Oben sieht man einige Engel, welche die Palmenzweige für die Märtyrer in den

Händen halten. Die Schönheit der Landschaft und des Himmels, und das Ergreifende der Wahrheit scheinen mir den Werth dieses Gemähldes auszumachen. Man glaubt wirkliches Leben vor sich zu sehen; und wäre es wirklich, so würde man wieder sagen: Wie mahlerisch! Welch ein Gemählde! So faßt und bildet er die Menschen auch in seinen Portraits, daß sie recht ins Auge treten, daß sie sich mahlerisch darstellen, ein Gemählde machen, aber freylich in einer edleren Bedeutung, als diese Ausdrücke haben, wenn man sie auf Portraite der modernen Zeit anwendet. Sicher ist es, daß ihn das in dieser Gattung unterscheidet, und daß Holbein und Leonardo im Portrait ganz und gar nicht so verfahren. Ich bin sehr geneigt diese Neigung zu dem, was ins Auge fällt, was Wirkung macht, für den eigentlichen Charakter seines Kunstgenies zu halten. Du weißt, wie ich mir schon seit langer Zeit die Manier des Corregio dadurch glaube verständlicher gemacht zu haben, daß ich ihn für einen musikalischen Mahler hielt. Wie natürlich ist es an sich, daß der Geist der verschiedenen Künste bey ihrer innigen Verwandtschaft und ursprünglichen Einheit sich oft gegenseitig zu vertauschen und zu verwechseln geneigt seyn kann! Wir wollen dieses vor der Hand weder tadeln noch loben; genug es ist so, und unser Streben geht darauf aus, zunächst nur dieses zu erkennen und vor allen Dingen die Mahler ganz so zu verstehen, wie sie wirklich waren, und wie sie selbst es meinten. Giebt es nun musikalische Mahler, giebt es andre, die mehr im Geiste der Plastik oder selbst der Architektur gemahlt haben, so sehe ich nicht, warum nicht auch Mahler vorzugsweise pittoresk seyn könn-

ten, so daß der Charakter der Mahlerey sich in ihnen, statt in das Gebiet andrer Künste auszuschweifen, vielmehr noch inniger zusammendrängte und gleichsam von neuem in sich steigerte. Für den Titian aber würde dieser Begriff nur in einer niedern Bedeutung gelten können, wo das Mahlerische durch die Neigung zu dem, was am stärksten ins Auge fällt, schon nicht mehr weit vom Theatralischen ist; wenn wir nämlich diesen Begriff des dramatisch Lebendigen, und für das Auge in klarem Schauspiel hervortretenden, ganz rein auffassen und zu diesem Behuf jeden nicht hieher gehörigen Nebenbegriff von Erzwungenheit oder unnatürlicher Uebertreibung davon ausscheiden dürfen. Wenigstens was die letzte Manier dieses Künstlers und das erwähnte große Bild betrifft, scheint dieses der Fall zu seyn. Zwey Madonnen mit dem Kinde Nr. 71. und Nr. 72. aus der alten Sammlung, gehören unstreitig einer frühern Zeit an und gefielen mir ungleich besser, da eine Kreuzesabnehmung in der langen Gallerie (Nr. 941) mehr an die Mahlerey des schnellhändigen Paul Veroneſe erinnert. Jene beyden kleinen Stücke sind heiter, kindlich, bescheiden, und nicht so theatralisch. Die Pilger von Emaus Nr. 73. stehen gleichsam in der Mitte dieser beyden Manieren. Die Wahrheit scheint hier der vornehmste Zweck des Künstlers gewesen zu seyn; man könnte es wohl in gewissem Sinn mit den niederländischen Gemählden des häuslichen Lebens vergleichen; aber freylich ist es reiner und edler gedacht und ausgeführt und also bey einer scheinbar großen Aehnlichkeit doch gar sehr verschieden. Ganz in dieser Farbenbehandlung, mit eben dem Streben nach auffallender Wahrheit,

nur noch mehr auf den Effect gemahlt, ist die Dornenkrönung in der langen Gallerie (Nr. 940).

Ich habe diese Gemählde gleich hierher gezogen, um den Zusammenhang nicht zu unterbrechen; die Portraite hingegen, welche man in dem Katalog des runden Saals angegeben findet, lasse ich noch zurück, so wie auch die hier ausgestellten Werke von Raphael, um sie alle gemeinschaftlich zu betrachten.

Von vielen Mahlern besonders der spätern Epoche jener alten Zeit müssen wir uns bekennen, daß sie in der zum Grunde liegenden Idee ihrer Werke, und in der Schönheit und Einfalt des Styls ziemlich bald entschieden gesunken und entartet sind, wie sehr sie auch in der Ausführung und Meisterschaft des Materiellen sich gleich geblieben seyn, oder sogar noch stete Fortschritte gemacht haben mögen; so daß wir ihr eigenthümliches Genie meistens nur in ihren früheren Werken rein und unverdorben sehen. Aber nicht leicht war mir dieses bey einem andern auffallender als beym Titian.

Ich sah in dem Zimmer, wo retouchirt wird, noch ein schönes Gemählde des Titian, unstreitig aus jener ersten Manier, und in demselben verjüngten Maßstabe, wie die erwähnten beyden Madonnen. Es stellt einige nackte Frauen in einer Landschaft dar, wo Männer am Boden sitzen und sich mit Musik ergötzen. Die weiblichen Formen sind etwas sehr breit und gediegen, aber die Behandlung ist kräftig. Ich glaube hier eine allgemeine Eigenschaft dieses Mahlers zu bemerken; seine Neigung zur wollüstigen Carnation geht keinesweges wie beym Corregio dahin, das Fleisch bis zur Durchsichtigkeit zu verklären und

dadurch das Gefühl der Lüsternheit auszudrücken und anzuregen, sondern er sucht vielmehr durch Gediegenheit, Masse und ungleich reinere Wahrheit der Farbe unser Auge zu fassen und zu erfüllen. Jene Durchsichtigkeit führt dagegen unfehlbar von dem wahren Begriff der Carnation ab, und nöthigt den Künstler die ursprüngliche reine Farbe des Fleisches in grünliche oder in bläuliche und röthliche Schattirungen spielen zu lassen.

Nach allen diesen sehr vorzüglichen Werken des Titian, würde ich dennoch nur eine viel zu geringe Meinung von ihm bekommen haben, hätte mich nicht ein Christuskopf desselben eines bessern belehrt, der seit einiger Zeit in dem langen Saale aufgehängt worden, aber im Katalog noch nicht angegeben ist. Hier erscheint in Wahrheit die Schönheit der Farbe so rein und so deutlich, daß man alle Lobsprüche, welche dem Titian in dieser Rücksicht gegeben worden sind, versteht und billigt. Es ist als Portrait behandelt, daher auch ungleich jüdischer, aber doch fast eben so streng in Form und Ausdruck, als der Christus von Bellin in Dresden; das scharfe schwarze Auge besonders. Es ist ganz im Profil. Das Symbol der Dreyeinigkeit an der segnend aufgehobnen Hand, der milde Sonnenschein um das Haupt, erinnert an die höhere Deutung und Heiligkeit des sonst so persönlich dargestellten Gottmenschen; und der reine blaue Himmel im Hintergrund, das kühne Dunkelblau, und helle Roth des Mantels, das kräftige Schwarz der Haare und des Barts und das reine Gelbbraun der Carnation vollenden das Ganze zu einer farbigen Hierogliphe.

Eine Kreuzesabnehmung von Andrea del Sarto und

zwey dramatiſche Gemählde aus der Geſchichte Joſephs, von eben demſelben, haben viel Vorzügliches, beſonders die letzten. Ich nannte ſie dramatiſch, weil ſie, wie es bey den alten Mahlern nicht ſelten iſt, mehrere Momente derſelben Geſchichte darſtellen, ſo daß dieſelben Perſonen auf demſelben vier oder fünfmahl in verſchiedenen Handlungen und Stellungen vorkommen. Sie ſind aber alle in kleinem Maaßſtabe, und alſo auch die des Hintergrundes, wenn gleich noch etwas kleiner, nicht gar ſehr verſchieden.

Ungleich anziehender und tiefer aber iſt ein Gemählde des Palma Vecchio Nr. 43. Ein Hirt, der das Chriſtkind anbetet; die Landſchaft im Hintergrunde iſt ſchön behandelt, nach Art der ältern italiäniſchen Gemählde. Der Hirt iſt von einer Wahrheit und Innigkeit, die ſich nicht beſchreiben läßt; er iſt ganz Anbetung, Gefühl, treue Ergebenheit und Freude. Die Kleidung iſt abſichtlich arm und einfältig, die Geſtalt aber edel.

Von Julio Romano iſt ein herrliches Bild zu ſehen Nro. 35; die Beſchneidung des Chriſtkindes. Ein Gedränge meiſtens ſchöner, faſt durchaus fröhlicher oder doch zufriedner Menſchen, in einem auf das üppigſte ausgeſchmückten Tempel; ich weiß nicht, ob der ſtrenge Sinn der älteren Mahler eine ſolche Umgebung für dieſen Gegenſtand gewählt, oder gebilligt haben würde. Aber das Eigenthümliche dieſes römiſchen Künſtlers, ſeine Neigung zur heidniſchen Fülle und Pracht, die ſeinen hohen Sinn ſo vorzüglich beherrſchte und beſeelte, ſpricht mit einer ſchönen Deutlichkeit daraus hervor. Ich finde denſelben Charakter, noch glänzender nur, in der triumphirenden Fülle des feſtlichſten und reichſten Lebens, in den großen

Cartons zu Tapeten, die im Saale der Zeichnungen zu sehen waren; und einen sehr nahe verwandten in den Tapeten des Raphael selbst, die wir in Dresden so oft gemeinschaftlich betrachteten. Sie befinden sich wie Du weißt, auch hier, und waren am Feste des heil. Rochus in der Kirche desselben ausgehängt, aber nur kurze Zeit, so daß ich mich aus der Erinnerung kein Bild davon zu entwerfen getraue. Es waren alle die, welche in Dresden befindlich sind, ebenfalls auch hier zu sehen; Stellenweise ungleich besser erhalten, Stellenweise aber auch weit schlechter; außer diesen dann noch einige, die dort nicht vorhanden sind, in demselben Style behandelt, aber nicht alle eben so schön. Haben nicht etwa beyde, Raphael und Julio Romano aus einer gemeinschaftlichen Quelle geschöpft, oder hat nicht der Lehrer sich bisweilen herabgelassen, absichtlich in der Manier des Schülers zu arbeiten, so kann man vom Julio Romano nicht mehr rühmen in seinen besten Gemählden, als daß der Charakter und der Geist seines Meisters darin ist. Es darf dieses aber auch mit Wahrscheinlichkeit angenommen werden, und ist ganz in Raphaels Charakter, der die verschiedensten Arten und Manieren der Darstellung mit großer Biegsamkeit anzunehmen und in sie einzugehen wußte, indem er sie alle durch die ihm vor andern eigenthümliche Schönheit der Formen und liebevolle Begeisterung und Anmuth neu zu beseelen wußte. Und dieses gilt von ihm seit der ersten Periode, wo seine früheren Jugendwerke oft noch schwer von denen seines Meisters Perugino zu unterscheiden sind, bis zu der letzten, wo das gefährliche Beyspiel des Michael Angelo auch ihn einigermaßen mit sich fortriß.

Diese Neigung aber zu der Fülle von Leben und Bildung des alten Heidenthums, womit Julio Romano die christlichen Gegenstände fast jederzeit auszuschmücken sucht, und die sich bis auf die Umgebungen und Verzierungen zu erkennen giebt; diese Neigung glaubte ich selbst in der heiligen Familie Nro. 36. wahrzunehmen, und würde in meinem Eindruck und Gefühl keine Veranlassung finden, an dem Urheber zu zweifeln, wenn es nicht anders historische Gründe sind, welche einige Beurtheiler veranlaßt haben, dieses Gemählde, wie im Katalog angegeben wird, dem Raphael oder einem andern Schüler desselben beyzulegen.

Ich werde nunmehr, da ich Dir meine Betrachtungen über die Gemählde der langen Gallerie vorlegen will, um nicht durch die Verwirrung der einzelnen Anschauungen zu ermüden, nicht mehr wie bisher Stück vor Stück durchgehen, sondern alles unter gewisse allgemeine Kapitel ordnen, nach den Künstlern oder nach der Gattung, der Schule oder Nation, welcher sie angehören, oder auch nach allgemeineren Gesichtspunkten.

Den Anfang aber mache ich mit dem Corregio, welchen zu verstehen, ich mich schon lange bemüht habe. Schon daß es nicht leicht ist, kann dazu reizen; doch will ich auch nicht läugnen, daß ich eine Vorliebe für ihn habe, und daß ich ihn unter gewissen Bedingungen allerdings sehr hoch zu stellen geneigt bin. Gelehrte und in Rom gebildete Künstler sind meistens nicht dieser Meinung, und tadeln diesen Mahler nicht wenig, weil seine Schöpfungen, dem was sie Richtigkeit der Zeichnung und idealische Gestaltung nennen, oft nicht entsprechen. Ich würde mehr

Gewicht auf diese Urtheile legen, wenn ich nur nicht bemerkt hätte, daß die Urtheilenden die Absichten dieses Künstlers durchaus nicht verstehen, ja wohl gar nicht bemerken, weil sie sich nicht die Zeit lassen, seine Werke gehörig zu betrachten. Vor der Hand fordere ich nur das, daß man ihn aufmerksam betrachten und verstehen solle; das übrige wird sich dann schon von selbst finden. Und es dürfte leicht seyn, daß eben diese Absichten in das, was das innerste Wesen und die eigentliche Idee der alten italiänischen Mahlerkunst ist, so tief eingreifen, daß dagegen jene an ihrer Stelle und in gehöriger Anwendung allerdings gültigen Forderungen richtiger Zeichnung und edler Form, hier nur aus Mißverstand so oberflächlich zum Tadel des großen Meisters angewandt werden.

Zuvörderst will ich nur das Eine bemerken, daß man die Gemählde des Corregio nicht verstehen kann, außer in ihrem gemeinschaftlichen Zusammenhange. Eines erklärt das andere, und viele beziehen sich auf einander. In Dresden sind die wichtigsten Werke von diesem Mahler, da lernt man ihn leichter verstehen; doch gewähren auch die hiesigen Reichthümer eine reiche Nachlese, und sie haben mir vollends über allen Zweifel klar gemacht, was ich schon dort zu fühlen glaubte.

Corregio hat nicht nur, wie Leonardo, auf fast allen seinen Gesichtern ein ähnliches Lächeln, sondern er wiederhohlt auch auf verschiedenen Gemählden nicht selten dieselben Gesichter, die in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit sich wieder zeigen, und unverkennbar dieselben sind. So ist auf dem Märterthum des heil. Placidus und der heil. Flavia Nro. 758. das Gesicht der letzten ganz und gar das-

ſelbe, wie das der eher häßlich als ſchön zu nennenden Alten auf der berühmten Nacht. Der Engel in der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten Nro. 754. gleicht ganz dem einen der beyden größern zur Seite der Madonna auf dem heiligen Sebaſtian zu Dresden. Die Katharina auf dem Gemählde Nr. 756, welches die Verlobung derſelben mit dem Chriſtkinde darſtellt, und die Magdalena auf dem Hieronymus Nr. 753. erinnern an die Madonna auf dem St. Georgio zu Dresden, die ſo reizend und beynah ſcherzend lächelt; andrer Beziehungen und Aehnlichkeiten nicht zu gedenken, die ſchon mehr modificirt ſind, und nicht vollkommne Gleichheiten und Wiederhohlungen, ſondern nur Variationen gleichſam eines und deſſelben Thema's, einer ſehr deutlich hervorſcheinenden Grundform bilden. Du wirſt auch unter denen in Dresden befindlichen Gemählden, in gegenwärtiger Anſchauung, viele dergleichen Beziehungen wahrnehmen können, über die ich in der Abweſenheit und aus der Ferne nicht ins Einzelne gehen kann.

So wie es Dichter giebt, deren Gedichte unverkennbar unter einander verbunden ſind, und bey noch ſo großer Verſchiedenheit der äußern Form und des Stoffs der einzelnen Werke, dennoch eine abſichtliche Beziehung auf einander verrathen, ſo daß ſie alle mehr oder weniger ein und daſſelbe Grundgewebe nur fortzuſetzen ſcheinen und eigentlich nur Ein Gedicht zu nennen ſind; ſo wie ſie nur wenige Charaktere von auffallender Familienähnlichkeit uns in veränderten Verhältniſſen immer wiederbringen, und weniger im Thema, das oft ſehr einfach iſt, als in den mannichfaltigſten Variationen deſſelben, den Reichthum ih-

rer dichtenden Fantasie entfalten; so hat auch Corregio gemahlt. Seine Gestalten sind ihm, was dem Musiker die Töne, der aus so wenigen eine Welt von Gefühlen hervorzulocken weiß; eben so auch dieser tiefsinnige Mahler. Wie beschränkt auch der Kreis seiner Formen war, und wie einfach die Methoden der Umwandlung, so wußte er doch eine nicht leicht zu erschöpfende Fülle von Gedanken damit anzudeuten.

Was andern Mahlern oft mit Recht der letzte Zweck ist, die Formen, die Gestalten; diese sind dem Corregio nur Mittel, einzelne Töne, Sylben oder Worte zum Ausdruck für den Gedanken des Ganzen. Alle seine Bilder sind allegorisch, oder wenn dieses für die große Mannichfaltigkeit seiner Gemählde zu allgemein und zu unbedingt scheinen möchte, so darf ich doch sagen; Allegorie ist das innere Streben, der Zweck, der Charakter seiner ganzen Kunstmanier. Und zwar jene Art der Allegorie, die darauf ausgeht, den unendlichen Gegensatz und Kampf des Guten und des Bösen deutlich zu machen; denn daß hier nicht von der gemeinen Allegorie die Rede seyn kann, die in den Lehrbüchern und in den Köpfen der gegenwärtigen Mahler fast allein unter diesem Namen gekannt und gemeint wird, die Allegorie nähmlich, wenn sie anders noch diesen Nahmen verdienen kann, welche nicht das Unendliche andeuten, sondern einzelne abstracte, also bestimmte und beschränkte Begriffe in Sinnbilder übersetzen will; daß von dieser sage ich hier gar nicht die Rede seyn kann, versteht sich von selbst.

Am auffallendsten ist die Allegorie in der berühmten Nacht, und der Gedanke derselben erklärt zugleich, was

außerdem Verwunderung erregen muß, wie der Mahler, der doch sonst Anmuth und Schönheit zu kennen und zu lieben zeigt, so ganz häßliche Gestalten habe bilden können, wie die Alte und den bejahrten Hirten im Vorgrunde links. Es wollte der Künstler andeuten, daß dieses zur Rettung der Menschen bestimmte Kind, wie ein göttlich helles Licht in die finstre Nacht der verdorbnen Welt erschienen sey. Um dies auszudrücken, ist die einzige Beleuchtung, die man fast allein in diesem Gemählde zu bemerken pflegt, sehr tiefsinnig gewählt, keinesweges aber etwa bedeutungslos nur bestimmt, die Geschicklichkeit des Künstlers im Helldunkel sehen und bewundern zu lassen. Was war in dieser Ansicht der Sache nothwendiger, als nicht blos die Freude über den Glanz der göttlichen Erscheinung aus dem Reiz und dem Lächeln einiger schönen Gesichter und Gestalten zurückleuchten zu lassen, sondern auch die Häßlichkeit der entarteten und in Finsterniß versunkenen, trüben, irdischen Welt, die solch' eines errettenden Lichtes bedurfte, in einigen andern Personen zu vergegenwärtigen und in Erinnerung zu bringen? Und daß er diese Schlechtigkeit der irdischen Welt vorzüglich als Gemeinheit aufgefaßt hatte, und uns darstellt, darüber müssen wir seinen richtigen Verstand loben. Das und nichts anders ist offenbar die Meinung und die Absicht des Künstlers gewesen. Aber schwerlich werden diejenigen, welche in die Ansicht der Religion, nachdem sie ihrem Herzen fremd geworden ist, sich auch nicht einmahl mit der Fantasie hinein versetzen können, jemahls dahin gelangen, die alten Mahler zu verstehen. Jener Gedanke, der in der berühmten Nacht des Corregio ausgedrückt ist,

gehört übrigens zu den allereinfachſten und natürlichſten, ja er wird faſt nicht fehlen können und mehr oder minder überall hervortreten, wo die chriſtliche Anſicht herrſchend iſt. Viel weiter von dem gewöhnlichen Gleiſe entfernt, iſt die Abſicht und Bedeutung in den beyden andern großen Altarblättern zu Dresden in dem St. Georgio und dem Sebaſtian. In dem erſten iſt die Maria in einer Freundlichkeit und Heiterkeit dargeſtellt, die an kindlichen Muthwillen gränzt. Hier iſt alles reine Freude, Leichtſinn und Lächeln im heitern Himmel; darum iſt Perſpektiv und Colorit ſo hell und ſo durchſichtig, und darum iſt das Gemählde oben von den üppigſten und glühendſten Früchten und Blumengewinden umkränzt. Hier kann der Mahler ſehen, was eigentlich Blumenſtücke ſind, was ſie im Ganzen eines Bildes wirken und bedeuten ſollen, da ſie, wenn man das einzelne Glied, was nie geſchehen ſollte, aus ſeiner Stelle, als mitwirkendes Element in dem organiſchen Ganzen der Kunſt herausreißt, dann nur noch als eine untergeordnete Gattung erſcheinen können. Dergleichen giebt es nicht; wenn aber, was nur Theil eines vollſtändigen Gemähldes ſeyn kann, ſelbſt ein Werk für ſich ſeyn ſoll, ſo verliehrt es nothwendigerweiſe ſeine Bedeutung, und alſo auch ſeine Würde. Auf dem St. Georgio tritt nichts ſo reizend aus dem Ganzen hervor, als der Leib des Kindes vorn auf dem Bilde, das Lächeln der Maria und die liebliche Geſtalt des Johannes; es iſt das gleichſam der muſikaliſche Grundaccord des Ganzen. Es iſt unläugbar, Corregio iſt ein Mahler, der ſchöne Stellen hat, und wenn gleich vielen, nach einſeitigen Begriffen, dieſes eher ein Grund zum Tadel als zum Lobe ſcheinen dürfte, ſo weiß

ich doch recht wohl, daß dies wesentlich und nothwendig mit den bemerkten Eigenschaften zusammenhängt, welche das Wesentliche seiner Manier bilden; ich meyne das Musikalische und die Neigung zur Allegorie. Auch sind jene schönen Stellen nicht zufällig dort, wo sie sind, sondern mit tiefer Ueberlegung und Absicht gerade dahin gelegt, nicht um der bloßen sinnlichen Schönheit willen, sondern um den Gedanken oder das tiefe individuelle Gefühl des Ganzen so klar als möglich auszusprechen. So heiter und ganz freundlich aber auch dieses Bild von Correggio erscheint, so ist doch im heiligen Georg selbst, und auch sonst, eine Erinnerung an den, auf allen seinen Gemählden vorherrschenden oder durchschimmernden Gegensatz und Kampf des guten und des bösen Princips auch hier noch übrig. Aber freylich ist es nicht der schreyende Gegensatz des himmlischen Lichtes und dunkler Häßlichkeit, wie in der Nacht; vielmehr ist wenig Accent darauf gelegt, und das böse Princip erscheint ganz überwunden, das gute aber in ungestörter Heiterkeit. Weit stärker tritt dieser Gegensatz auf dem heiligen Sebastian hervor, worin übrigens die Mutter Gottes, wie sich aus der Vergleichung der sie hier umgebenden Glorie mit der gewöhnlichen ergiebt, im Glanze der Sonne, als bibliſches Sinnbild vom wahren Glaubenslicht der ewigen Liebe, dargestellt erscheint; und warum wollten wir zweifeln, daß der Mahler, der Licht und Finsterniß, als das Göttliche und das Böse, gedacht hat, nicht auch das Wesen des ersten in jener dem Lichte verwandten Gestalt nach herkömmlicher kirchlicher und schriftgemäßer Bildersprache erkannt und sich selbst ausgedrückt habe? *)

*) Jene Zusammenstellung von Licht und Finsterniß, von dem gu-

Jene drey großen Kirchenbilder, von denen ich keinesweges annehmen möchte, daß sie der Zeit nach sehr verschieden seyen, sondern die im Gegentheil aus der Masse der übrigen durch ihre innere Aehnlichkeit in der Verschie-

---

ten und bösen Princip, tritt in keinem Gegenstande mahlerischer Darstellung so deutlich und in so reicher Entwicklung hervor, als in den Gemählden vom Weltgerichte, wo auf der einen Seite die teufliſche Verworfenheit oder Verzweiflung der Verdammniß, auf der andern die himmlische Verklärung der Seeligen, den stärksten nur irgend denkbaren Gegensatz bilden. Eben darum gehört auch dieser Gegenstand zu den ältesten, und bildet eine der primitiven Grundanschauungen der christlichen Mahlerey. Lange ehe Michael Angelo durch seine riesenhafte Darstellung dieser letzten Weltschicksale seine Zeit und die Kunst selbst in Erstaunen setzte; hatte noch in der demüthigen Kindheit der Kunst, der sinnige Angelico, auf dem beschränkten Raum von wenigen Quadratschuhen, in mehreren seiner kleinen Bilder, das Gericht des Herrn, nach seiner frommen Art zu entwerfen versucht. Und wenn man gleich an den Gruppen der Verdammten wohl sieht, daß es nicht in seinem Charakter lag, diese glücklich nachzubilden; so ist dagegen in den Chören der Seeligen, wie er sie mehrmahls gebildet, entweder mit den Engeln tanzend, oder wie sich Liebende, die auf Erden getrennt waren, dort wieder finden, eine wahrhaft himmlische Fantasie sichtbar; und auch der Ausdruck im Gesicht des Erlösers, wo die unerbittliche Strenge des Richters doch mit der tiefsten Liebe gepaart erscheint, ist ungleich wahrhafter, als in den Darstellungen der spätern, grosen Meister, die dabey oft in das Theatralische verfallen sind. Wie alt aber dieser Gegenstand in der christlichen Kunst sey, erhellt unter andern aus der Geschichte des heil. Cyrillus und Methodius, von denen berichtet wird, daß als sie hingingen, um den König von Bulgarien und die andern slavischen Völker dortiger Gegend zum Christenthum zu bekehren, sie sich dabey besonders auch eines Gemähldes vom jüngsten Gerichte bedient haben, um diesen Heiden den Begriff von dem himmlischen Lohn der Frommen und der ewigen Verdammniß der Gottlosen recht anschaulich zu machen.

denheit selbst, sich natürlich zusammenstellen, wie Glieder Einer Dichtung; jene drey großen Kirchenbilder, die Nacht, der heilige Georg und der Sebastian sind gleichsam der Text zu allem, was sich sagen läßt über den Corregio, nämlich über seine zweyte Manier. Das einzige unter seinen Gemählden, was unläugbar aus einer frühern seyn muß, ist das göttliche Kirchenbild zu Dresden mit dem Johannes dem Täufer und dem heil. Franciscus. Dieses Bild, welches mancher vielleicht allen Werken desselben Meisters aus der zweyten Manier vorziehen dürfte, steht durchaus allein, und kann gar nicht mit diesen verglichen werden, entfernt sich auch ungleich weniger von dem Style der ältern Mahler. Jene drey Bilder nannte ich den Text zu einer Charakteristik der Manier des Corregio; einen reichen, sehr reichen Commentar aber bietet uns das Pariser Museum dar.

Zuerst finden wir hier zwey beschränktere Bilder, dem Umfange und auch dem Inhalte nach. Der Gegensatz, der sonst immer der Vorwurf des Corregio bleibt, ist hier gleichsam getrennt und aufgelöst; das eine stellt uns die reine Freude dar, das andre nichts als den bittersten Schmerz. Das erste ist eine Verlobung der Katharina mit dem Christkinde; hinter der Katharina steht der heil. Sebastian, der freudig zuschaut. Ich weiß weiter nichts darüber zu sagen, als daß die lächelnde Anmuth des Corregio hier beynah ganz zur reinen Schönheit verklärt und veredelt ist. Im fernsten Hintergrunde ist in ganz kleinen Figuren der Tod des heil. Sebastian mehr angedeutet als dargestellt; und noch eine andre, vermuthlich doch auf die Katharina zu beziehende, Geschichte des Märterthums,

welche ich nicht recht zu entziffern weiß. Tritt man nicht ganz nahe hinzu, so sieht man diese Figürchen gar nicht, besonders da der Hintergrund sehr nachgedunkelt hat. Es ist nur ein Kniestück, oder wie soll ich es nennen, die Figuren sind nur bis auf die Brust und Hände zu sehen, aber gewiß ist es eines der vorzüglichsten Werke dieses Meisters, von einer klaren Schönheit, die auch denen einzuleuchten pflegt, welche sonst den Corregio nicht verstehen. Noch weit tiefsinniger aber scheint mir das zweyte der beyden erwähnten Bilder, eine Kreuzesabnehmung. Es pflegt von den Mahlern und auch von denen, die bloß nach dem gegenwärtigen Gefühl, sonst oft am richtigsten urtheilen, nicht wenig getadelt zu werden, weil in Wahrheit alle die Personen, welche um die Leiche Christi versammelt sind und in Klagen ausbrechen, ohne Ausnahme entschieden häßlich sind, wenigstens von häßlicher Gebehrde, wenn gleich von dieser abgesehen, keinesweges von unedler Form. Ein so aus dem Innersten laut hervorschreyender Schmerz und mit dieser ergreifenden und erschütternden Wahrheit, kann wohl nicht anders als entstellen. Welcher andre Schmerz aber wäre hier an seiner Stelle und dem Gegenstande angemessen? Den Klagenden entzog der Mahler die Schönheit, die er ihnen wohl hätte zu geben vermocht, wenn seine tiefe Weisheit es nicht besser geachtet hätte, sie alle über den Leichnam des Erlösers auszugießen. Ich habe mehrere vor das Bild geführt, die es beym ersten Eindruck abgeschreckt hatte, und sie haben mir alle gestehen müssen, daß der entseelte Körper des Erlösers unaussprechlich schön sey, und gar nicht schöner seyn könnte; und doch ist es eine Leiche, eine Lei-

che in jedem Umriß, und jeder Stelle, aber noch beseelt von Schönheit und schmerzlicher Wehmuth, ein lebendiges Bild des liebevollsten Todes. Wie viel wahrer, wie viel tiefer ist das gedacht, als wie andre geringere Mahler, den Leichnam des Erlösers unserm Auge zum Gegenstand des Eckels und Abscheus darzulegen, und daneben etwa zum Ersatz eine Magdalena zu stellen, in eitler Schönheit und eben so eitlen Thränen, ohne die innige Tiefe des Schmerzens! So oberflächlich erscheint mir selbst das Gemählde des Andrea del Sarto über diesen Gegenstand, wenn ich es mit dem des Corregio vergleiche. Doch würde es fast unbillig seyn, diese Vergleichung gegen den sonst so verdienten Künstler durchzuführen, eben weil Corregio hier das einzig Rechte so ganz getroffen hat, daß man nach dem seinigen kein andres desselben Inhalts mehr mit Beyfall ansehen kann. Die beyden Kirchenbilder, welche hier von demselben Meister befindlich sind, enthalten auch manchen Anlaß zum Nachdenken, besonders die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Die Mutter schöpft Wasser aus einer lebendigen Quelle, der Vater bricht Früchte von einem Palmbaum, welche das Kind oder der Knabe mit der einen Hand empfängt, im übrigen aber den Trank aus der Schaale der Mutter erwartet. Seine Hände, bilden seegnend erhoben, das gewöhnliche Symbol der Dreyeinigkeit. Man tadelt in diesem Bilde gewöhnlich die Wolken, als zu körperlich und schwer; sie sind es auch, aber gewiß nicht ohne Absicht. Das sehe ich wohl, der Künstler hat in dem Baum, von dem der Vater die Frucht bricht, Engel, Wolken und Zweige des Baums gleichsam zu einem Gewebe und Kranz verflochten, der zugleich die

obere Umkränzung des Gemähldes bildet; und er hat sie so verflechten wollen, daran zweifle ich nicht. Doch getraue ich mir in diesen zusammengesetztern und willkührlichern Allegorieen nicht so ihm nachzudenken, und was er meynte, in Worten auszudrücken. Das Bedeutende in der Stellung des Sohnes, wie er zwischen Frucht und Trank getheilt da steht, mit der Hindeutung auf die Dreyeinigkeit, ist desto merkwürdiger, weil es sich in der Skizze zu diesem Gemählde nicht findet, die unter den hiesigen Zeichnungen zu sehen ist, und überhaupt mehrere Abweichungen enthält; so ist das Kind auch ungleich mehr ausgebildet und älter.

Eben daselbst (Nr. 64. a. und b.) sah man zwey kleine Gemählde in Wasserfarbe von demselben Meister, wovon das eine den Sieg der Tugend darstellt, die von oben durch einen Genius gekrönt wird, und zu deren Füßen das Böse ohnmächtig vernichtet liegt. Zu ihrer Rechten, des Betrachters Linken, sitzen die heidnischen Tugenden der Gerechtigkeit, Klugheit und andre mit ihren Attributen. Gegenüber eine himmlischere Gestalt über dem Globus ruhend, und auf den Fleck deutend, der durch einen Strahl von oben als derjenige ausgezeichnet wird, von welchem das Licht des Heils ausging. Unter dem Erdball und unter den Füßen der Tugend liegt ein Unthier; der Kopf ist der eines Hundes, oder soll es ein Wolf seyn? Einige Theile sind von einem Fische, mit Schuppen und Flossfedern, andres scheint noch von andern Thieren. Ich sage, es scheint, denn die Zusammensetzung und selbst die Lage dieses Thiers oder Symbols ist so wunderlich verworren, daß da überdem die Dimensionen nicht sehr groß

sind, die Gewänder der sitzenden Figuren, die sich dazwischen schlagen, die Verwirrung vermehren, und auch der Globus einen Theil dieses seltsamen Wesens oder Unwesens bedeckt, oder sich vielmehr in dasselbe zu verliehren scheint, es mir nicht wohl möglich seyn möchte, die Construction desselben in der Beschreibung deutlicher zu machen, als sie im Gemählde ist. Ich habe mehrere Künstler und Kenner vor dieses Gemählde geführt, aber niemand hat es mir befriedigender entziffern und das Verworrne in diesem Symbolenbilde völlig auflösen können. Ich halte es aber für diesen stets absichtlichen Künstler gar nicht für zu grüblerisch, anzunehmen, daß er eben dieses Verworrne absichtlich gesucht habe, um dadurch die Natur des bösen Princips mit auszudrücken.

Ich kehre zu den Kirchenbildern zurück. Auf dem heiligen Hieronymus ist nichts so auffallend, als die Lieblichkeit der Magdalena. Sie neigt ihr Haupt auf das göttliche Kind, dessen Fuß sie küßt; diese Lippen, diese sanft anschmiegende Wange, dieses fließende Haar, und das Händchen des Kindes darin; etwas weicheres und einschmeichelnderes giebt es nicht, als die süße Liebe und zarte Anbetung dieser hingegebnen schönen Seele.

Die andre dem Sinnlichen und Ueppigen zugewandte Charakter-Seite an diesem zwiespaltigen Künstlergeiste zeigt uns seine Antiope, das einzige Gemählde heidnischen Inhalts, was hier von ihm zu sehen war. In den christlichen Darstellungen, wo er auch noch so sehr das sinnlich Schöne und reizend Liebliche gesucht und gemeynt haben sollte, ist dieses doch allemahl ganz verhüllt und gleichsam verstohlen, wie es der Natur der Mahlerey wohl am an-

gemeſſenſten ſeyn mag. So tief aber war dieſer Geiſt gewohnt, in das rechte wahre Weſen der Dinge einzudringen, daß er in der Behandlung antiker Gegenſtände ganz den entgegengeſetzten Weg einſchlug; er fühlte wohl, obgleich wir gewiß nicht mehr gelehrte Kenntniß des Alterthums bey ihm vorausſetzen können, wie bey andern, daß die alte Fabel und Antike nicht auf eine verſtohlne, und nur in Andeutungen ſichtbare Lüſternheit ausgehe, ſondern auf nackte Schönheit, und das Wollüſtige derſelben nicht zu verhüllen. So zeigt er uns hier ein reizendes Weib, in lächelndem Schlummer liegend, die ein freudetrunkner Beſchauer unſerm Auge völlig entblößt; zu ihren Füßen ein ſchlummernder Amor. Man ſah übrigens dieſes Gemählde durchaus nicht günſtig; ich habe mehrfach verſucht, auszufinden, wie man es am beſten anſchauen müßte, und mir ſcheint, es müſſe ſo betrachtet werden, daß der Betrachter wenigſtens völlig auf gleicher Höhe mit dem Gemählde ſtehe, ja vielleicht wäre es am beſten, wenn man noch höher ſtünde und das Gemählde von oben herab ſähe. Es ſcheint dies ſonderbar, aber ſo gut wie Corregio andre Kirchenbilder dazu einrichtete, von unten herauf geſehen zu werden, konnte er dieſes Gemählde für eine beſondre Stelle und örtliche Beſtimmung in dem Hauſe, wer weiß welches Reichen, gerade auf den entgegengeſetzten Fall angelegt haben.

Es iſt wohl Zeit, daß ich einmahl vom Corregio ſchließe. Ich habe mit Fleiß lange bey ihm verweilt, nicht etwa weil ich ſeine Art zu mahlen für die einzig rechte halte; ſondern weil ſich an dieſem Beyſpiele den Künſtlern und Kunſtliebhabern, ſehr bequem und recht deutlich zei-

gen läßt, wie verschieden von der jetzigen, die Denkart der alten Mahler, und wie ganz andre ihre Absichten waren, welche richtig und der Wahrheit gemäß zu verstehen, die jetzt gangbaren meistens sehr seichten Begriffe von Schönheit, Ideal und Antike keinesweges zureichen wollen. Ich gehe nun über zu einer andern Gattung von Mahlern, die mir nicht nur wegen ihres ältern und herbern Sinnes und Charakters, sondern auch durch die tiefe Strenge ihrer Art und Denkart, oder durch den allumfasenden gleichsam welterobernden Geist, als die Heldenkünstler der alten Zeit erscheinen, die wenn jener weiche Allegri jedes liebliche Gefühl, und auch die tiefste Rührung durch die Musik seiner Farben spielend in uns zu erregen weiß, statt dessen vielmehr stolze Tempel von erhabenen Gestalten wie zum ewigen Denkmahl in strenger Symmetrie vor uns aufbauen oder unser Auge durch die verschwenderische Fülle prachtvoller Triumphe des festlichen Lebens mit Freude und Erstaunen füllen.

Den Anfang mache ich mit dem Leonardo da Vinci, der unter allen am meisten Aehnlichkeit und Verwandtschaft mit dem Corregio hat, so daß wir nach den Werken allein zu urtheilen glauben müßten, Corregio habe sich vorzüglich auch mit nach dem Leonardo gebildet. Denn so strenge dieser in seinen Umrissen ist, so sehr auch der Begriff über das bloße Gefühl zu herrschen scheint, so objectiv wahr die Vollendung jedes Einzelnen ist, so ist doch in allen Gesichtern seiner Gemählde eben jenes individuelle Lächeln schon sichtbar, welches beym Corregio so charakteristisch hervortritt, und den verschiedenen Physiognomien, eine sehr starke Familienähnlichkeit oft bis zur Einförmigkei

giebt, und allerdings wohl hier und da manierirt genannt werden kann, wie ein Dichter, der nur einen kleinen Kreis von Charakteren in auffallender Familienähnlichkeit portraitmäßig darzustellen wüßte. Merkwürdig ist, daß uns das Portrait des Leonardo selbst, Nr. 170. der Zeichnungen, denselben individuellen Zug darstellt, den wir an so vielen seiner Figuren wahrnehmen; dieselben halbzugedrückten Augen, dasselbe Lächeln um den Mund. Noch merkwürdiger ist es, daß wir eben diese Eigenheit auch auf Gemählden seiner Schüler, besonders des Luini, wieder finden; und welcher Mahler hat Schüler gebildet, die ihm selbst gleicher, und seiner würdiger wären, als dieser? Er hielt also dieses Liebliche, diese schwebende Musik eines holdlächelnden Seelenausdruckes, für wesentlich zur Kunst, da er gewiß nichts ohne Nachdenken gelehrt hat; es war ihm Grundsatz geworden, so zu mahlen, wenn es gleich anfänglich nur individuelle Eigenheit gewesen war. Auf keinem der hiesigen Gemählde ist diese Manier so auffallend grell, als auf einer heiligen Familie, wo Johannes das Lamm, und der kleine Jesus eine Wagschale hält, die ihm der vor ihm in blanker Rüstung kniende St. Michael reicht. Merkwürdig war mir die heil. Jungfrau. Das Gesicht könnte fast ohne alle Veränderungen, oder doch mit wenigen, ganz unendlich kleinen und nichtsbedeutenden, auch einen sehr jugendlichen Christus vorstellen; so wie der Kopf des jugendlichen Heilands im Tempel von ihm, offenbar nur durch kleine Zufälligkeiten von dem Gesicht einer Madonna abweicht. Es hat also der Mahler das Ideal des Göttlichen in der möglichsten Annäherung und Vereinigung ernster Weiblichkeit und jugendlicher Männ-

lichkeit in den Formen und Zügen des Gesichts gesucht. Ich sagte Ideal, denn was ist denn das Ideal in jedem Sinne des Worts, als die dennoch zu Stande gebrachte reelle Verbindung zweyer Elemente, die eigentlich sich zu trennen streben? Die bloße Vollkommenheit der Proportionen im mittleren Durchschnitt, die auch für die Plastik nur negative Bedingung der ihr eigenthümlichen Schönheit, in der Mahlerey aber gar nicht einmahl allgemein anwendbar ist, darf noch keineswegs mit diesem Nahmen bezeichnet werden. Ganz anders aber und größer wie es mir scheint, hat Leonardo die Mutter Gottes genommen, in einem kleinen Kniestücke etwas unter Lebensgröße Nr. 922, welches in Rücksicht der vollendeten Ausführung leicht die erste Stelle unter allen verdienen möchte. Es hat schon ganz das Weiche und Verschmolzene des Correggio in der Licht- und Farbenbehandlung, dabey aber doch die Genauigkeit und objective Bestimmtheit, welche dem denkenden Florentiner selbst eigen ist. Die einzigen Figuren sind die Mutter und das Kind; wiewohl es unter Lebensgröße ist, so könnte doch selbst ein kolossales Bild in den Verhältnissen nicht großartiger und erhabner gedacht und entworfen seyn, als diese Madonna. Mit göttlicher Majestät hebt sich das Haupt und die Stirne empor; sanft vorgebogen in ernster Schöne und freundlich herab lächelnd auf das Kind, erscheint uns das hohe Haupt wie ein stolz ruhender aber freundlicher Fels, und die verschwenderische Fülle der Locken, welche von allen Seiten stromweise herunter fließt, scheint nothwendig mit zu dem erfordert zu werden, was der Künstler hat ausdrücken wollen. Ueber dem Gewande schimmert der Busen in sanftem Reitze ein

wenig hervor. Die Stellung der Beine der Mutter, und die Lage des Kindes auf ihrem Schooß ist fast bis zum Gesuchten und Künstlichen zierlich. So hat der Künstler das Lieblichste mit dem Erhabenen wunderbar zu verschmelzen gewußt. Den Hintergrund bildet die ruhige Fläche des Meers, still und einfach, nur in weiter Ferne hebt sich ein Hügel oder Berg mit sanfter Erhöhung aus den Wogen empor. Das Kind hat ein leichtes Kreuz in Händen und betrachtet es mit ganz liebeschmachtenden Augen; aber doch ist es ganz Kind, mich däucht ich hätte wohl selbst Kinder so in der Stille tief fühlend blicken sehen. Die Spitze des Kreuzes tritt einsam auf der ruhigen Fläche des Hintergrundes hervor, welches einen sonderbar rührenden Eindruck macht, jene Art aber das Christkind zu mahlen, scheint mir ganz die wahre und rechte. Nie habe ich in einem andern Gemählde die Idee desselben so tief und so schön ausgesprochen gesehen; da das Christkind auf dem großen Bilde von Raphael zu Dresden, allerdings sehr schön, ja göttlich zu nennen ist, aber auch wohl eben so gut die Kindheit einer heidnischen Gottheit darstellen könnte, und eher einem kleinen Jupiter gleicht, als dem göttlichen Jesuskinde. Auch auf der Madonna della Sedia ist es mehr ein Heldenknabe, obwohl an sich und als solcher, wunderbar schön, im fröhlichen Gefühl der Stärke, und doch so traulich an die Mutter angeschmiegt, und mit dem Fuß spielend.

An diesem kleinen Gemählde des Leonardo möchten die Künstler lernen, daß man auch unter Lebensgröße durch die Verhältnisse und durch ruhige Größe im Aus-

drucke und Gedanken eben so erhaben, als in ganz kolossalen Umrissen mahlen könne.

Ich weiß nicht, ob es mir gelungen ist, Dir einen anschaulichen Begriff von diesem Bilde zu geben; es gehört zu den vortreflichsten, die ich überhaupt gesehen habe. Wollte man aber noch mehr davon sagen, so könnte es wohl nur in einem Gedichte geschehen; vielleicht wäre dieses bey manchen Gelegenheiten die beste und natürlichste Art, von wunderbar schönen Gemählden und andern Kunstwerken zu reden. Denn ist nicht jede richtige, in das Innre ganz eindringende und auch alles Einzelne aufmerksam ergreifende Anschauung eines organischen Ganzen, schon an sich durchaus Poesie? Und wird sie es nicht auch der äußern Form nach zu seyn streben, wenn die Anschauung des Ganzen anders nicht in uns verborgen bleiben, sondern auch in äußern Worten deutlich ausgesprochen werden soll? Aber freylich macht es die äußere Form allein nicht aus, und so können wir uns gern nach dem Bedürfniß und den geistigen Gewohnheiten derer etwas bequemen, die wir vorzüglich im Auge haben; und wollen also fortfahren, in dieser Behandlungsweise, sorglos über die äußre Form, aus der Anschauung die Idee immer klarer hervorgehen zu lassen; bis einmahl die Zeit gekommen seyn wird, wo es uns gelingen möchte, die vollständige Idee der Kunst selbst unmittelbar darzustellen, und die Fülle der Anschauungen nur zur belebenden Umkleidung in das Bild des Ganzen einzufügen.

Eine heilige Familie von Luini Nro. 860, und eine Herodias von Solario Nro. 895, beydes Schüler von Leonardo, sind vortrefliche Werke; nicht bloß in seinem

Geiſte und ſeiner Manier gedacht, ſondern auch mit der objectiven Gründlichkeit ausgeführt, die ihm eigen iſt. Von dieſer Seite iſt die Herodias hier, der in Dresden weit vorzuziehen, welche von einem der minder vorzüglichen Schüler des Leonardo herrühren muß. Ungleich ſchöner aber noch iſt jene heilige Familie, welche des Meiſters ſelbſt nicht unwürdig wäre.

So prägt der denkende Künſtler die Kraft ſeines Verſtandes nicht blos in fleißig vollendeten Werken, ſondern auch in einer Schale aus, die eben ſo gründlich angelegt und gebaut iſt, als ſeine Werke! Und dennoch iſt oft unter dieſer ſtrengen Schale ein bis zum Eigenſinn empfindlich und fein fühlendes Herz verſchloſſen, das wo es einmahl aus der äußern ſcheinbaren Kälte hervorbricht, uns deſto eigner und inniger rührt. So verſtehe ich die ſchöne Fühlbarkeit, die Neigung zum Rührenden und Wehmüthigen, welche uns aus einigen der ſchönſten Werke dieſes alten Mahlers anſpricht. Eben dieſes, vielleicht bisweilen unbewußte Gefühl, glaube ich auch in der Vorliebe, die Leonardo für eine eigne Art des landſchaftlichen Hintergrundes hat, zu erkennen. Er läßt ihn meiſt ganz aus Meer und Bergen oder Felſen beſtehen, die bald einfach und ruhiger, bald in Bewegung und Mannichfaltigkeit, immer doch in weiter Ferne in Luft und Himmel verſchwimmen. Wenn dies auch nicht gerade immer wehmüthige Rührung erregen ſoll, ſo ladet es doch zum ſtillen Nachdenken ein. So ſieht man fernes Meer durch eine kleine Felſenöffnung in dem erwähnten Gemählde, wo der heil. Michael vor dem Chriſtkinde kniet. Einen ſolchen Hintergrund hat auch ein Gemählde, das im runden

Saal Nr. 37. zu sehen war, wo die Madonna der heil. Anna auf dem Schooß sitzt, welches mich aber außerdem weniger angesprochen hat. Ferner auch das eine der beyden hier befindlichen Portraite, von denen gleich die Rede seyn soll. Doch muß ich bemerken, daß hier eigentlich zu wenig von ihm vorhanden ist, um darnach schon eine Vermuthung über die verschiednen Manieren dieses Meisters und über die Geschichte der Entwicklung seiner Kunst wagen zu dürfen.

An vortreflichen, oder doch sehr merkwürdigen Portraiten ist das hiesige Museum so außerordentlich reich, daß die Vergleichung hier natürlich zu manchen allgemeinen Gedanken über die ganze Gattung veranlassen muß, da ohnehin die engere Beschränkung des Ganzen der Willkühr und Eigenthümlichkeit des Künstlers weit weniger freyen Spielraum läßt. Ich werde daher meine Gedanken über die große Menge der vortreflichsten Portraite von Titian, Holbein, Raphael und Leonardo unter eine allgemeine Betrachtung und Rubrik vom Portrait überhaupt zusammenfassen, und besonders von den verschiedenen Behandlungsarten, die in demselben möglich und ausgeführt sind, und deren so gar viele nicht seyn dürften. Die natürlichste und zunächst liegende und im gewissen Sinne auch wohl die sich am wenigsten über das Gewöhnliche erhebende Gattung scheint mir die des Titian. Er geht darauf aus, die Personen mit täuschender Wahrheit und in mahlerischer Stellung und Anordnung hervortretend darzustellen; dasselbe wollen meistens auch wohl die jetzigen Portraitmahler. Der Unterschied ist nur der, daß Titian vortreflich mahlte, und daß er ganz erreichte, wonach jene nur stre-

ben. Am ſchönſten in dieſer Rückſicht unter den hieſigen, iſt das Bildniß einer reizenden Frau; ihre aufgelöſten Haare fließen herab, ſie hält ſie in der Hand, und iſt im Begriff ſie zu ſalben. Dieſer Arm, die goldnen Haare, die Schulter, ſind von der ſchönſten Weichheit, Farbe und Carnation vortreflich.

Ganz anders, und gar nicht bloß auf den ſinnlich reizenden Eindruck oder eine auffallende, großartige, ergreifende Wirkung geht Holbein zu Werke; er geht im Portrait auf die traueſte, tiefſte Charakter-Wahrheit und objective Eigenthümlichkeit aus. Daher iſt meiſtens die Stellung ganz gerade und einfältig, der Hintergrund nur eine dunkelgrüne Fläche, alles auch in der Tracht aufs fleißigſte und genaueſte ausgeführt. Man kann es nicht läugnen, ſoll das Portrait eine abgeſonderte Gattung ſeyn, ſo dürfte wohl dieſes die vorzüglichſte, ja die einzig richtige Methode ſeyn; denn wodurch kann die Kunſt in der einzelnen Darſtellung eines Individuums ſich noch als Kunſt bewähren, außer durch die ſtrengſte objektive Wahrheit? Dieſes wird keineswegs dahin führen, die Geſichtszüge einer idealiſchen Allgemeinheit zu nähern, ſondern im Gegentheil das Beſchränkte und Perſönliche des Individuums muß auf dieſem Wege am ſtärkſten hervorgehoben werden, ſo daß der Charakter recht in ſeiner Beſchränktheit concentrirt, und gleichſam feſt eingeſchloſſen erſcheint; wie es auch beym Holbein der Fall iſt. Denn was iſt in einem Geſicht am genaueſten beſtimmt, als gerade das, was nicht eine höhere Stimmung, ſondern die beſchränkte und fertig ausgebildete Eigenheit dieſer Natur ausdrückt? Dahingegen ſolche vorübergehende Stimmungen,

und die ihnen entsprechenden Gesichtsveränderungen, Gebehrden und Blicke, in denen oft eine höhere Seele wenigstens auf Momente durch die äußere, vielleicht an sich weniger bedeutsame Form hervorzuleuchten, und dieselbe zu einer reinern Schönheit und Bedeutung zu verklären pflegt, schon ihrer Natur nach äußerst flüchtig sind, und nothwendigerweise mehr an das Unbestimmte gränzen, welches der Mahler der ein objektiv treues Abbild geben will, gänzlich zu vermeiden hat. Stellung, Hand und Kleidung pflegen beym Holbein jedes wiederum den Charakter des Gesichts auszusprechen, wodurch denn die Eigenheiten desselben oft schneidend, ja mitunter fast bis zur Härte deutlich und objektiv werden. Leonardo hat oft ein Portrait im Wesentlichen ganz nach denselben Grundsätzen gearbeitet, lediglich nach objectiver Wahrheit und einer bis auf die äußerste Genauigkeit vollendeten Treue und einer wahrhaft unergründlichen Tiefe des eigenthümlichen Charakterausdrucks strebend, wie in dem Bilde des Herzogs von Mayland zu Dresden, und in dem Bilde einer Frau Nr. 924 des hiesigen Museums. Raphael dagegen, von dem man hier so viele Portraite sieht, hat in den meisten eine Manier, welche von der des Titian nicht sehr entfernt ist, die wenigstens ganz auf dieselbe lebendige Wirkung ausgeht, wenn gleich die Art der Mahlerey noch davon verschieden, und meistens noch kräftiger, so wie auch die Charakterauffassung viel großartiger ist. Beyde aber, Raphael und Leonardo haben Beyspiele aufgestellt von einer ganz andern Gattung des Portraits, von der sich weder bey Holbein noch bey Titian eine Spur findet, und die ich die symbolische nennen möchte.

Man gebe einem übrigens treu der Natur nachgebildeten Portrait nur etwa einen landschaftlichen Hintergrund, aus Meer, Gebirgen und Luft bestehend, wie bey dem Bilde der Madame Lise Nr. 923. von Leonardo, und es tritt sofort ganz aus der Sphäre der Gattung, die so lange sie nur das bleibt, ziemlich beschränkt ist, heraus. Es versteht sich wohl von selbst, daß eine solche bedeutsam seyn sollende Umgebung wiederum nichts anders bedeuten wird, als den Eindruck, den das dargestellte Antlitz macht, gleichsam die verdoppelte und höhere Abspiegelung desselben. Nur dasjenige muß und darf durch Symbole aller Art so vielfach als möglich angedeutet werden, was an sich selbst noch nicht vollendet deutlich ist; und das ist der höhere Geist, die verborgnere Seele in dem Antlitz der Menschen, da doch die wenigsten nur wirklich aussehen, wie sie ihrem innern Wesen nach aussehen sollten. Bey den meisten ist dieses nicht klar, sondern schimmert nur verstohlen durch, und wenn der Künstler nun nicht mit der bloß körperlichen Wahrheit zufrieden, dieses Höchste im menschlichen Antlitz so viel als möglich darstellen will, so muß er freylich durch alle Symbole, die ihm nur irgend zu Gebothe stehen, nachhelfen; und wie deutlich der landschaftliche Hintergrund den Eindruck, den ein bestimmtes Gesicht hervorzubringen geeignet ist, wiederzugeben vermag, davon geben uns mehrere Beyspiele der alten Mahlerey den einleuchtenden Beweis. Nichts vortreflicheres in dieser Art sah ich als die Bildniße zweyer Jünglinge von Raphael, Nr. 937. und 938. in dem Katalog des langen Saales. Der eine, offen aus heitern, klugen Augen blickend, mit nachläßiger Zuversicht auf

seinen Arm gestützt, und so dreist in die Welt hineinschauend, als sey er sicher, sie ganz klar zu fassen; der andre etwas gesenkt und nachdenklich, nicht eigentlich trübsinnig und schwermüthig, sondern recht hell, aber doch ich weiß nicht durch welche Magie der Kunst, bey der edelsten Schönheit in treuherziger Einfalt und Redlichkeit, ganz unaussprechlich rührend. Die Landschaft ist eine weite Ferne, am Boden deutlich und heiter, aber der Himmel oben trübe und gedrückt, und alles ganz einförmig und gleich, bis auf einige Bäumchen, die einsam am Vorgrunde herausragen und das innigste Mitleiden erregen. Man kann es nicht ansehen, ohne im Innersten davon bewegt zu werden.

Ein solches symbolisches Bildniß nun, behaupte ich, tritt ganz aus der Gattung heraus, insofern es bloß eine solche seyn soll; man könnte es mit dieser landschaftlichen Umgebung, in dieser höhern Beziehung und Bedeutung, nur gleich in ein größeres oder wie man es zu nennen pflegt, in ein historisches Gemählde verpflanzen; oder giebt es auch keines, zu dem es ganz passen würde, so erscheint es uns doch nur als Bruchstück eines solchen, das wir uns hinzu denken können. Mit der höhern symbolischen Beziehung und Deutung ist mit einem Worte der einzige Grund weggefallen, der das Portrait als Gattung rechtfertigen kann, nähmlich die Absicht, das Nachbild einer individuellen Persönlichkeit in treuer objektiver Wahrheit zu erhalten. Warum sollte es aber auch eine Gattung seyn? Wäre es nicht besser, die große Menge der Dilettanten wäre weniger besorgt und bemüht, das Eigenthümliche ihrer respektiven Gesichtsbildungen auf die Nachwelt zu

bringen, und überließe es vielmehr dem Künstler, wo ihn ein menschliches Antlitz nicht bloß zu flüchtigem Wohlgefallen reizte, sondern nach anhaltendem Studium noch immer von neuem merkwürdig bliebe, solches zu eigner Belehrung und künftigem Gebrauch, aus freyer Wahl, bloß für sich selbst zu fixiren? Denn ein solches wohlgegründetes Interesse würde allerdings ein hinlänglicher Beweis seyn, daß dieses bestimmte Antlitz in die eigenthümlichen Formen-Sphäre des Künstlers oder in den seinem Streben entsprechenden Umkreis von Charakteren auf irgend eine Weise mit gehörte und darin eingriffe. Auch würde es den größern Gemählden, ohne diese zuletzt doch auf das Portrait sich gründende individuelle Wahrheit, ganz an dieser und an aller reellen Bedeutung fehlen.

Ganz in dem Geist der charakterisirten Gattung ist Garofalo's Bildniß von ihm selbst, Nr. 786. Ich möchte sagen: so kann man nur sich selbst mahlen, so innig und objectiv wahr, und doch mit dieser Partheylichkeit, mit diesem Interesse an sich selber. Es darf dieses Bild vollkommen in seiner Art genannt werden, und es giebt kein schöneres Portrait. Es sind auch mehrere heilige Familien in verkleinertem Maaßstabe von diesem Künstler hier zu sehen; aber sehr ungleich. In der einen, wo Katharina zu den Füßen des Kindes kniet, und die sitzende Maria ganz gerade aus dem Bilde herausschaut, ist das Antlitz derselben nach dem strengsten Ideale ernster Göttlichkeit entworfen; im Kleinen etwa so wie die Mutter Gottes auf dem großen Bilde von Raphael zu Dresden, doch ist die des Garofalo noch strenger und gerader.

In den Portraiten des Raphael habe ich vorzüglich

die biegsame Gewandtheit und Vielseitigkeit dieses allumfassenden Geistes bewundert, da fast in jedem eine andre Manier und Farbenbehandlung sichtbar ist. Ich gestehe Dir, daß mir dieses eine Grundeigenschaft dieses Künstlers zu seyn scheint, aus der man alle übrige abzuleiten und zu erklären hat.

Wenigstens giebt es über vieles Licht, was sonst nicht richtig verstanden werden kann, wenn man es sich gegenwärtig erhält, daß die mannichfaltigste künstlerische Vielseitigkeit die vorherrschende Tendenz und eine charakteristische Eigenschaft dieses Mahlers war; sogar diejenige Universalität, welche die Manier und den Styl andrer Kunstverwandten anzunehmen, nachzubilden, und zu einem neuen Ganzen zu verbinden weiß. Es haben schon Künstler, deren Urtheil Gewicht hat, bemerkt, daß die Manier des Raphael in den Tapeten sich absichtlich mehr der des Michael Angelo annähere, daß einzelne Figuren von Masaccio entlehnt scheinen. Bey manchen Gemählden dürfte es nicht leicht zu entscheiden seyn, ob sie von ihm selbst oder vom Julio Romano sind; auch würde die Gemeinschaftlichkeit der Ausarbeitung zwischen ihm und seinen Schülern gar nicht denkbar seyn, wenn er es nicht verstanden hätte, sich willkührlich in die Manier eines jeden derselben zu versetzen, oder wenn man will, sich zu ihm herabzulassen.

Aber auch aus dem hiesigen Museum kann ich ein merkwürdiges Beyspiel anführen, von einer sonderbaren Aehnlichkeit mit einem sonst weit von Raphaels Manier und Ideenkreise entfernten Mahler, wodurch die große Mannichfaltigkeit seines Kunstsinnes in den verschiedenen

Epochen und einzelnen Werken ins Licht gesetzt wird. Diese Bemerkung geht auf die Madonna de Foligno, zu deren Restauration man hier, wie bey Nr. 55. des Katalogs zum runden Saal weitläuftig erzählt wird, alle chemische Kunst aufgeboten hat. Es ist ein Votivgemählde; oben die Madonna mit dem Kinde in einer Sonne, deren Wiederschein die unten in der Landschaft liegende Stadt umspannt; zur Rechten des Beschauers, der Donatarius des Gemähldes, ein bejahrter Geistlicher, knieend und treuherzig die Hände faltend. Der heil. Hieronymus, ein schöner Alter mit weißem Bart, hält ihm den Kopf, um so durch seine Gebehrde die kräftige Andacht des würdigen alten Geistlichen zu bestätigen und hervorzuheben. Gegenüber zur Linken des Beschauers ist Johannes der Täufer und der heil. Franciscus; beyde Figuren, dem Johannes und Franciscus auf dem ältesten Bilde des Corregio zu Dresden so individuell ähnlich, daß wer beyde Gemählde gesehen hat, wohl auf den Gedanken kommen möchte, einer von beyden Mahlern habe den andern vor Augen gehabt. Dem Style nach zu urtheilen, ist dieses Gemählde des Raphael aber eher zu seinen spätern, keinesweges zu den früheren zu stellen; das Gemählde des Corregio als eines der allerfrühsten dieses Meisters anzunehmen. Diese Gestalten sind an sich mehr dem Corregio eigen, da sie auch auf mehrern andern der hier oder in Dresden befindlichen Gemählde von ihm, mit einigen kleinen Abänderungen doch unläugbar dieselben, wieder vorkommen. Man kann sich bey der Betrachtung kaum des Gedankens an eine gegenseitige Berührung zwischen dem zu seiner Zeit weniger bekannten lombardischen Meister und

dem Fürſten der römiſchen Mahler erwehren, die wenigſtens für dieſes Eine Gemählde Statt gefunden haben möchte; da es ja übrigens bekannt iſt, mit welcher Achtung und wie liebevoll Raphael ſelbſt die Zeichnungen unſers deutſchen Dürer aufgenommen hat, indem er ſogar die Abſicht geäußert haben ſoll, etwas von dieſen Entwürfen in eigner Ausführung zu benutzen. Wenn aber auch die bemerkte Aehnlichkeit zwiſchen der Madonna de Foligno, und dem großen Gemählde aus Corregio's erſter Manier zu Dresden, ein bloß zufälliges Zuſammentreffen ſeyn ſollte; ſo beweiſt dieſes wenigſtens von neuem, wie der herrliche Baum von Raphaels Kunſt in ſeiner weiten Verzweigung auch die entfernteſten Punkte des mahleriſchen Schönen berührt hat. Im gewöhnlichen Styl ſeiner Heiligenbilder, zwey ſo verſchiedenartige Meiſter, wie den Perugin und Fra Bartolomeo, vereinigend, neigt er in den Tapeten und andern ſpätern Werken, wie in der Transfiguration zum Michael Angelo, und berührt im Portrait den Titian, deſſen Manier er in dieſer Gattung nur verklärt darſtellt, indem er ſeine Natürlichkeit und Wahrheit mit einem höhern Geiſte beſeelt. Zu wie manchen ähnlichen Bemerkungen würde nicht derjenige Gelegenheit haben, der noch mehrere Gemählde der alten Meiſter mit Aufmerkſamkeit ſehen und unter einander vergleichen könnte! Ein Engel unten auf dem Vorgrunde des Gemählde von Foligno, der eine Tafel hält, welche den Namen oder die Inſchrift des Geiſtlichen, deſſen Gelübde zu erfüllen, dieſes Gemählde beſtimmt war, enthalten ſollte, gleicht ganz und gar dem einen der beyden Engel auf dem großen Bilde zu Dresden.

Auf der berühmten Transfiguration, welche durch Größe und Reichthum am kräftigsten Ausdruck von vollendeter Ausführung, jeden Künstler, wie jeden Layen mit Bewunderung erfüllen muß, ist Glaube und Unglaube sehr schön und kräftig entgegen gestellt. Zur Linken des Beschauers, neun der Apostel in mannichfachem Ausdruck des liebevollen und des treuherzigen Vertrauens auf den Heiland; gegenüber die, welche den epileptischen Knaben herbeyführen, auf jene wie mit Zweifeln eindringend, oder auch mit laut schreyenden Vorwürfen gegen die Vorsehung, daß sie den armen Unschuldigen so schrecklich leiden lassen könne. In der Mitte im Vorgrunde, ganz im Profile sichtbar, auf den Knieen gerade in die Höhe gerichtet, ein göttlich zürnendes Weib, die auf den Leidenden deutet, und jenen vorzuwerfen scheint, daß sie nicht helfen können, sondern nur der allein, der auf dem Berge verklärt wird. Die Allegorie ist groß gedacht und deutlich vor Augen gestellt, die Landschaft vortreflich, die Ausführung in den Köpfen unten, einzig in dem kraftvollen Ausdruck; aber der Verklärte und die ihn umgeben, sind weniger tief aufgefaßt und unter dem Gegenstande geblieben. Erfahrne Künstler glauben in dem obern Theil des Gemähldes, an der Ausführung, wie es oftmals in den spätern Werken von Raphael der Fall ist, die Hand eines seiner bewährten Schüler, wie etwa des Fattore zu bemerken. Noch auffallender aber nähert sich die Behandlung in dem untern Theil des Gemähldes dem Styl des Giulio Romano.

Weniger Mannichfaltigkeit und Reichthum für das Auge, aber desto mehr für das Nachdenken enthält der

Engel Michael, der den Drachen tödtet Nr. 932. Arme und Antlitz sind von göttlich hoher Schönheit und Ausbildung. Ein feuriger Strom zeigt sich, herabstürzend in den Zwischenräumen des dunkeln Felsens, auf welchem der Drache liegt. Es ist noch ein kleines Bildchen von Raphael über denselben Gegenstand da, vermuthlich doch eine Vorübung zu jenem, obgleich die Behandlung beträchtlich abweicht. Das Antlitz des heiligen Michael ist fast noch schöner, auch ist es ein glücklicher Gedanke, daß sein mächtiger Schild hell weiß ist, mit rothem Kreuz in der Mitte. Außer dem Drachen, welchem der Engel den Kopf eintritt, stehen noch rund umher andre wunderlich mißgeschaffne Unthiere. In der Ferne eine brennende Stadt und ein Kirchhof, wo sich Geister erheben, die von Teufeln verfolgt und gepeiniget werden. Eine äußerst fantastische Erfindung und Composition, nach welcher zu urtheilen, die ersten Gedanken des Raphael oft auch wohl die originellsten und abweichendsten seyn mochten.

Noch ist eine Madonna in verkleinertem Maaßstabe Nr. 935, zu bemerken, welche ein Gewand von dem schlummernden Christkinde aufhebt, und es schweigend betrachtet; daher dieses Bild auch den Nahmen des Silençe führt. Es hat mir sehr gefallen, und mag vielleicht, wenn ich solche Vermuthung schon wagen darf, so wie andre ähnliche, welche den Übergang von seinen ersten noch kindlichen Bildern zu der blühenden Schönheit der reiferen Stufe bezeichnen, und sich durch eine zarte Anmuth und Lieblichkeit unterscheiden, Raphaels ursprünglichen Charakter am reinsten, einfachsten und unvermischtesten aussprechen. Die Farben sind etwas verloschen, doch ist noch

sichtbar, daß Roth, Weiß und Blau in dem Gewande der Maria hier auf eine Weise verbunden und contrastirt waren, wie die Dichter solche Farben zu brauchen und zu deuten pflegen; und eine solche mehr dichterische als mahlerische Zusammenstellung und Construction der Farben, war diesem Künstler wohl überhaupt eigen. Ich finde da manchmal eine Neigung zu reinen Massen der entschiedensten rothen, grünen, oder weißen Farbe, die dann wie zu reinen Accorden, ohne alle Dissonanz verschmolzner und bläulicher Schattirungen, einfach verbunden sind, welche Manier für die bloß fantastisch kühne und großartig umfassende oder auch grottesk fröhliche Mahlerey, wenn es eine solche gäbe, eben so angemessen seyn würde, als die Verschmelzung aller nicht einfachen, sondern gleichsam dissonirenden Farben; wie im Corregio, die für die sentimentale Mahlerey einzig angemessene ist.

Einen ähnlichen Gegensatz der Farbenbehandlung habe ich wohl sonst geglaubt, zwischen Holbein und Dürer zu bemerken. Holbeins Farbe ist gleichsam nur der Abdruck seiner eignen Kraft und Männlichkeit, ein einfacher reiner Accord von dunkelm Schwarz, brennendem Roth, oder kräftigem Gelbbraun, der in dem unvergleichlichen Bilde zu Dresden am deutlichsten herauskömmt, dem Streben nach aber sich überall zu erkennen giebt. Dürer aber scheint, wenigstens in einigen seiner Gemählde, darauf ausgegangen zu seyn, gleichsam ein System, eine Welt von Farben in der größten Mannichfaltigkeit und Bedeutsamkeit auf eine äußerst complicirte Art zusammen zu fügen; welches freylich der Natur der Sache gemäß, oft nur ein Streben bleiben konnte.

Ich mache den Beschluß mit den vortreflichen altdeutschen Gemählden, welche hier befindlich sind. Von Holbein habe ich schon geredet. Es sind nur Portraite, aber ein unschätzbarer Reichthum an diesen; denn die Opferung Isaaks N. 316. ist nur eine ganz kleine Skizze und weniger bedeutend.

Von Johann von Eyck sind mehrere bewundernswürdige Gemählde da; eine Hochzeit zu Kana, nicht nur sehr frisch und lebendig gemahlt, sondern auch voll schöner Gestalten, die ich glaube am richtigsten bezeichnen zu können, wenn ich sage, daß mehrere der weiblichen Köpfe an die Mutter Gottes zu Dresden von Holbein erinnern, wo Demüthigkeit so schön mit Heiligkeit verbunden ist, und die ich darum der Idee der göttlichen Mutter in ihrer Herzlichkeit und Einfalt entsprechender finde, als die Madonna von Raphael eben daselbst, welche zwar göttlich blickt und gestaltet ist, aber mit einem zu allgemeinen Charakter der Göttlichkeit, so daß auch wohl eine Juno oder eine Diana so seyn könnte; und vielleicht hat er sogar diese Göttinnen des Alterthums und zwar beyde, dabey im Sinne gehabt.

Wenn nun selbst der oberdeutsche Holbein dem Eyck als nachbildend ähnelt, die Gestalten des letztern auch durchaus nicht niederländisch sind in der spätern Bedeutung; so wäre es wohl am verständlichsten, den Eyck zur deutschen Mahlerey, als den ersten Stifter und Gründer derselben zu zählen, deren Geschichte und Entwicklung alsdann in der bestimmten und äußerst einfachen Stufenfolge des Eyck, Dürer und Holbein dadurch sehr deutlich und begreiflich würde. Doch mögen uns hier auf dem ungleich

weniger bekannten Boden der einheimischen Kunstgeschichte noch manche Mittelglieder fehlen, auf die uns vielleicht die Folge führen wird.

Ein anderes Bild des Johann von Eyck in verkleinertem Maaßstabe stellt das Lamm der Apokalypse vor. Es steht auf der Bundeslade, und aus der Brust strömt das Blut in eine Schaale. Zunächst um die Lade sind anbetende Engel und Seraphim geordnet, in weiter Entfernung vier Chöre von heiligen Jungfrauen, Märtyrern, Kirchenlehrern, Aposteln, Päbsten und Geistlichen. Oben im Himmel die heilige Taube, von welcher Strahlen des Lichts und der Begeisterung auf jene Chöre herabschießen. Vorn im Vorgrunde ein Springbrunnen lebendigen Wassers; die Landschaft fast überladen reich mit Blumen, Früchten, Bergen und Gebäuden im Hintergrunde geschmückt. Eben so reich und mannichfaltig an Trachten und Gestalten vom verschiedensten Ausdrucke, meist in sehr edlen und mehr den italiänischen ähnlichen Formen, sind jene Chöre der Anbetenden, übrigens in der strengsten bauklünstlerischen Symmetrie geordnet. Es ist aber durchaus nur die Unbegreiflichkeit und die Anbetung des Göttlichen ausgedrückt, ohne irgend in dieser Allegorie an das entgegenstehende feindliche Princip zu erinnern.

Nicht merkwürdiger als dieses, aber ungleich ergreifender noch sind drey zusammengehörige Kirchenbilder, desselben Meisters, welche den Gott Vater, die Mutter Gottes und Johannes den Täufer vorstellen. Die aegyptische Erhabenheit und Steifheit dieser geraden, strengen Gottesgestalten, wie aus grauem Alterthume, muß innige Ehrfurcht gebieten, und zieht uns bey allem abschrecken-

den Ernste eben so an, wie die unbegreiflichen Denkmahle einer größern und strengern Vorwelt.

Wie in einem organischen Körper der wesentlichen Gliedmaßen nur wenige sind, die aus dem Ganzen deutlich hervortreten und das Ganze selbst in einem bestimmten Verhältniß construiren; außer diesen aber nothwendig auch noch eine unbestimmte Fülle eben so organischer Masse und Thätigkeit vorhanden ist, um den Körper jener ersten und wesentlichsten Glieder zu bekleiden, und ausfüllend zu umgeben, eben so ist es auch in der Kunst. Ist es nur um die Geschichte derselben, und die Epochen ihrer Entwicklung zu thun, so wird man nur wenige Künstler nennen dürfen; so wie denn die Construction der deutschen Mahlerey durch eine Charakteristik der genannten drey Mahler, Eyck, Dürer und Holbein, im allgemeinen Umriß gewiß nicht unbefriedigend entworfen werden könnte. Ungeachtet nun aber diese vorzüglich Epoche machen, so ist doch ja nicht zu übersehen, daß zu den Zeiten der alten so wohl der deutschen als der italiänischen Mahlerey, außer den großen Hauptkünstlern, welche für den Stufengang des Ganzen allerdings die wichtigsten sind, es Mahler gab, die wenigstens einzelne Werke hervorgebracht haben, welche der Größten würdig, und doch von allen verschieden und eigenthümlich sind, wenn gleich ihre Thätigkeit nicht so durchgreifend und wirksam war, weshalb sie auch oft früh vergessen worden. So ist hier ein Gemählde Nro. 306. von dem alten niederländischen Mahler Hemmelink, welches den heiligen Christoph mit dem Christkinde und einige andre Heilige in einer Landschaft

darſtellt, und welches dem vortreflichſten, was die deutſche Schule aufzuweiſen hat, dreiſt zur Seite ſtehen darf. Das Chriſtkind auf der Schulter tragend, ſchreitet der heil. Chriſtoph mit ſeinem Baume in der Hand durch den Fluß. Zu beyden Seiten ſind hohe Felſen, und im Vorgrunde links der heilige Benedikt, rechts der heil. Aegidius, den Pfeil im Arme ſteckend, ſein liebes Reh neben ihm ſtehend; auf dem linken Felſen oben, tritt aus einer Schlucht der Einſiedler mit der kleinen Leuchte hervor. Auf den Seitenbildern ſtellt rechts der heil. Wilhelm in voller Rüſtung den knieenden Donatarius, nebſt ſeinen Söhnen dar; desgleichen gegenüber eine Heilige, die Frau und Töchter. Die Landſchaft iſt in den Seitenſtücken vom Mittelbilde aus fortgeſetzt; ſie iſt ſo ſtill und grün, naturgefühlt, deutſch und rührend, wie es nur ſelten gefunden wird. Der liebvoll redliche und freundliche Ausdruck im Geſichte des heil. Chriſtoph, das Freye der Landſchaft, das bedeutende Reh, das Treuherzige und Schlichte des Ganzen; das alles erinnert uns an die beſten altdeutſchen Bilder, manches wohl auch an Dürer, aber es iſt ohne die Beymiſchung von Caricaturen, zugleich milder, durchaus ſtill und rührend, es iſt eben ſo bedeutſam, aber einfacher und anmuthsvoller. Die Geſichter ſind auffallend mehr eigentlich deutſch, als ſie ſonſt bey den älteſten niederländiſchen Mahlern zu ſeyn pflegen. Hier in dieſem vortrefflichen und verhältnißmäßig nicht ſo berühmten Mahler öffnet ſich der Blick in eine noch unbekannte Weltgegend der altdeutſchen Kunſtgeſchichte. Dieſes Gemählde könnte ein Vorbild ſeyn, wie man landſchaftliche und einſiedleriſche Gegenſtände der Heiligenge-

schichte zu behandeln hat. Es athmet durchaus in ihm ein rührender Ausdruck der innigsten Andacht und Frömmigkeit.

Die älteste und erste Stufe der Kunstentwicklung, welche in der deutschen Schule durch Eyck bezeichnet wird, ist überall die verständlichste und deutlichste; auch ist es nicht zu wundern, wenn die Kunst ihre Entwicklung mit einer bis zur äußern Glätte und Weichheit vollendet ausgebildeten Genauigkeit und Richtigkeit beschließt, wie im Holbein. In der Mitte zwischen diesen beyden entgegengesetzten Aeußersten pflegt das Geheimnißvollste zu wohnen, der unergründlichste und verwickeltste Tiefsinn. Dies bewährt sich recht auffallend an Albrecht Dürer. Von ihm ist ein Gemählde hier, von welchem man sagen kann, es ist in dieser Art vollendet: Christus am Kreuze, am Fuß desselben der Apostel Johannes, der schmerzlich hinaufschaut; an der andern Seite die Mutter, das Haupt gesenkt, und von ihrer Begleiterin gehalten und unterstützt. Der Ausdruck des Schmerzens in ihr ist unwiderstehlich rührend, eben weil er so gar nicht übertrieben ist; der Mund des sehr schönen und edeln Gesichts ist wie von Thränen voll, bereit nun endlich in Klagen sich zu öffnen und auszubrechen, das Auge trocknet die feine Hand mit weiblicher Bescheidenheit und Sanftmuth, noch mitten in dem Uebermaaß von Bitterkeit und Leiden. Zur Rechten des Beschauers, da wo zunächst der Apostel Johannes am Kreuze steht, folgt sodann der heil. Dionysius und dann Karl der Große. Der erste trägt der Legende gemäß sein eignes ihm abgeschlagenes, bleiches Haupt in Händen, und das Blut springt aus dem Halse hervor. Mit einem wilden Ernst und mit dem Ausdrucke nothwendiger Grausamkeit

schaut Karl, das bloße Schwerdt im Arme tragend, gerade vor sich aus. Im Hintergrunde sind viele Kriegsknechte zu sehen, in verkleinertem Maaßstabe, von unvergleichlich charakteristischen Gebehrden. Voll Bosheit und teuflischer Freude scheinen sie den leidenden Heiland und den Märtyrer zu verhöhnen; einige sehen mehr grimmig und roh, andre tückisch und noch einige andre entferntere, bloß schlecht und einfältig aus. Zwey, die von einem Berge auf den Gekreuzigten herab sehen, auf ihn deuten und sich freuen, sehen in der That ganz aus, wie Gesellen des bösen Geistes. Pflanzen sieht man nicht an dieser Seite der Landschaft, aber wohl eine große offne gothische Kirche; als das Gebäude, was solche Märtyrer und solche Fürsten, wie jener Dionysius und dieser Karl, durch Schwerdt und Blut gegründet haben. Hier zeigt sich der immer noch offne Rückweg selbst aus dem Abgrunde der tiefsten Ruchlosigkeit zum verlohrnen Heil, zugleich aber auch der Bezirk, in dessen Schlupfwinkeln sich so oft dieselbe Bosheit und Abscheulichkeit verbergen konnten, die wir hier Gott und allem Göttlichen, teuflischen Hohn sprechen sehn. Auf dieser Seite ist alles Schreckliche der christlichen Ansicht zusammengedrängt. Die gegenüberstehende, zur Linken des Beschauers, ist ganz rührend. Zunächst am Kreuz die schmerzhafte Mutter, dann der heilige Täufer, der in redlicher treuherziger Betrübniß und Wehmuth einfach dasteht und das Lamm trägt, mit der andern Hand darauf deutend. Dann Ludwig der Heilige, nach jenem hinschauend, aber mehr ernst als traurig; nachdenklich, wie in frommer Sehnsucht nach dem heiligen Grabe. Im Hintergrunde eine Landstraße die am Wasser hingeht,

und drüben ländliche Häuser. Auf der Landstraße einige Männer in ruhigem Gespräch unter einander, dann ein Wandrer, der sich gedankenvoll auf die Mauer am Wege stützt und in das Wasser hinabschaut. Auf der ruhigen Oberfläche fahren ferne Schiffchen hin und wieder, die sich in dem durchsichtigen Element zurückspiegeln, wie die Gegenstände am andern Ufer ebenfalls. Den Vorgrund dieser Seite bekleiden und schmücken sorgfältig ausgemahlte Pflanzen. Am Fuß des Kreuzes lehnt ein Gebein, daneben einige Flecken von Blut, ein Stein, ein Ende von einem Strick, noch einige Stücke von Gebein, ein Schädel, noch Blut; alles wie von ungefähr in einiger Entfernung von einander zerstreut, dann kommt noch eine einzelne Pflanze nach der Seite zu, wo Dionys und Karl stehen; aber weiterhin ist an dieser der Vorgrund kahl. Unten ist alles hell und deutlich, oben drückt eine nächtliche schwarze Wolke dunkel und schwer auf das Kreuz und auf das Ganze nieder. Der Erlöser ist von edler Bildung, wiewohl Ermattung und Leiden an dem bleichen Körper und den herausgetriebenen Muskeln der Wahrheit gemäß sichtbar sind. Sehr ausdrucksvoll ist es, wie der weiße Mantel des Gekreuzigten, nun ein Spiel des wilden Windes, weit in die Luft hinflattert.

Und nun genug für dießmal. Ich habe nur einige alte Künstler, die mir merkwürdig schienen, und die gewöhnlich gar nicht verstanden werden, erklären, und zwar nach den Absichten erklären wollen, die sie selbst gehabt

haben, wobey mein eigner Begriff von der Mahlerey eigentlich noch nicht in Betracht, oder vollständig zu Sprache kommen konnte. Dieses behalte ich mir vor, ein andresmal zu entwickeln; so wie ich mehr Gelegenheit bekomme, die alten Meister der christlichen Mahlerkunst aus der Anschauung kennen zu lernen. Denn ohne lebendige Beyspiele vor Augen zu haben, würde ich es nicht vermögen.

Zweyte Sendung.

Ausführliche Charakteristik des Raphael; und von dem Unterschiede zwischen der ältern italiänischen Mahlerschule und dem neuern Styl. Von den christlichen Gegenständen für Gemählde und von der Art, wie die ältern Mahler die heidnischen Gegenstände behandelt haben. Von einigen merkwürdigen Gemählden der spanischen Schule; nebst Andeutung allgemeiner Grundsätze über die verschiedenen Gattungen der Mahlerkunst.

Zu Anfang des Jahres 1803.

Seit einigen Monaten ist nun die berühmte Transfiguration von Raphael, das letzte von allen Künstlern und Layen allgemein bewunderte Werk dieses Mahlers, nachdem man fertig geworden war, es zu retouchiren, in dem langen Saale des Museums aufgestellt zu sehen.

Nicht sehr günstig; diese Gallerie ist schmal, und man kann nicht in die Ferne treten. Das Licht kommt nicht von oben, wie in dem runden Saal, sondern durch die nah aneinanderliegenden Fenster zu beyden Seiten des Saales herein, die ganze Länge desselben hinab. Dadurch entstehen oft genug Blendungen, und fast nie wirkt die Beleuchtung ganz rein in einer starken Masse.

Man hat dieses für jetzt wenigstens nach den gegebenen Beschaffenheiten unvermeidliche Uebel dadurch zu vermindern gesucht, daß man für die Transfiguration eine verhältnißmäßige leidliche Stelle wählte. Ja, es wür-

de, wenn es möglich wäre, durch eine andre sehr löbliche Veranstaltung ersetzt werden. Das große Bild ist rings umher von andern kleinern Bildern desselben Mahlers umgeben. Zur einen Seite eine sehr gepriesene heilige Familie aus seiner reifen Zeit; gegenüber eine Verklärung der Maria, aus seiner ersten Jugend, da er noch ganz in Perugino's Manier arbeitete; oben, zwey Kirchenbilder des Perugin; unten, die Porträte, Skizzen und kleinen Gemählde des Raphael, sowohl die, welche im vorigen Abschnitt unsern Lesern beschrieben worden sind, als auch noch einige andre. Die Madonna de Foligno hängt an der zunächststehenden Wand, nach der andern Seite zu aber die berühmte Gärtnerin oder Maria im Garten.

Es muß eine solche wirklich belehrende Zusammenstellung zu manchen Betrachtungen einladen, wenn man auf diese Weise die allmählige Entwicklung eines großen Kunstgeistes, von dem ersten noch unsichern Jugendversuche bis zum letzten ausgearbeitetsten Werke seines Lebens, gleichsam mit einemmale überschauen kann.

Die beyden Kirchenbilder von Perugino sind wegen der Höhe nicht bequem zu sehen; auch stehen sie an Bedeutung einem Bilde von ihm, welches ich im Retouchirzimmer sah, und dessen himmlische Schönheit und reine Vollkommenheit ich oftmals bewunderte, so unendlich weit nach, daß ich mir den allzugroßen Abstand noch nicht recht zu erklären vermag. Auf jeden Fall gehören jene beyden jetzt ausgestellten zu den beschränkteren, minder bedeutenden Kunstwerken dieses Mahlers.

Auffallend ist es, wie ganz das erste Jugendbild des Raphael in seines Meisters Manier ist; aber auch

so ganz, daß man noch kaum weiß, wo man das Eigenthümliche in dem noch ganz kindlichen Entwurfe finden soll. Ein Schüler, der in dem Grade die Art seines Lehrers sich zu eigen machen konnte, mußte von Natur ein starkes Talent der Aneignung, eine wunderbare Biegsamkeit, sich in fremde oft sehr verschiedene Ansichten versetzen zu können, erhalten haben; eine Biegsamkeit, welche von der Neigung zu einer reichen Mannichfaltigkeit und Vielseitigkeit, die wir als den wesentlichen Charakter Raphaels betrachten, fast unzertrennlich ist, und von der sich auch in den späteren Gemählden desselben, so viele und so sprechende Beweise finden.

Ein kleines Gemählde, welches in mehreren Abtheilungen, die Verkündigung, die Anbetung der Könige, und die Beschneidung Christi darstellt, offenbar auch aus einer ziemlich frühen Zeit, ist nicht mehr so Peruginisch, in den Figuren aber überhaupt eher etwas unförmlich. In der Farbenbehandlung zeigt sich schon, die auch auf späteren Werken mehrmals sichtbare Neigung zu deutlichen Gegensätzen und Constructionen, wenn ich so sagen darf, aus Massen von dem entschiedendsten Roth, Grün oder Weiß, als vorherrschendem Grundaccord der Farbe.

Eine kleine Skizze, grau in grau, die bisher noch nicht zu sehen war, stellt Glauben, Liebe und Hoffnung allegorisch dar. Jede dieser Eigenschaften ist in einer weibliche Figur dargestellt, welche zwey kindliche zur Seite hat. Die Kinder neben der Hoffnung sind besonders zart und lieblich, und die Liebe ist als säugende Mutter dargestellt, an deren Brust sich mehrere Kleine zu gleicher Zeit recht durstig drängen, und mit stiller Begierde Nah-

rung sangen. Es ist rührend zu sehen, und ein einfacher, aber schöner Gedanke, wo das Wesen der Liebe darin gesetzt wird, das Bedürfniß der Schwachen mit der eignen Lebenskraft zu stillen.

Was die berühmte Transfiguration betrifft, so würde es unnütz seyn, noch etwas zum Ruhme derselben zu sagen, da sie ohnehin das Ziel der allgemeinen Bewunderung ist. Daß sie dieses bey den Künstlern geworden, davon ist der hohe Grad der ausgearbeitetsten Vollendung wohl nicht ganz allein Ursache. Was dazu mitgewirkt hat, ist zum Theil wohl auch folgendes: Es ist dieses große Bild in der Farbenbehandlung, in der Gruppirung, sogar im Ausdruck schon mehr in der Methode und in den Grundsätzen entworfen und behandelt, wie die Späteren gemahlt haben. Die Caraccis haben wenigstens ungefähr dasselbe gewollt, wenn sie es gleich bey weitem nicht erreicht haben. In dieser letzten Rücksicht mag der Unterschied sehr groß seyn, aber die Art zu mahlen ist nicht so sehr verschieden; wenigstens muß sie ähnlich scheinen, sobald man sie mit der ganz entgegengesetzten, beschränkteren, aber auch strengeren und der Abweichung nicht so ausgesetzten Art der ältern Mahler vergleicht. Raphael hat oft auch ganz in dieser alten Art gemahlt; es zeigt sich auch hier seine vielumfassende Mannichfaltigkeit, die fortschreitende Vielseitigkeit seines Geistes. Der bloße Kunstfreund wird leicht die ältere Epoche der italiänischen Schule am meisten, ja fast ausschließend schätzen. Aber nicht so kann es mit dem ausübenden Mahler seyn. Durch die Caraccis und ihre Nachfolger, durch Poussin und Mengs, schließt sich die Manier der gegenwärtigen Mahler immer noch

einigermaßen, wenn gleich von ferne, an die Grundsätze der spätern Italiäner an, da hingegen die Denkart der ältern durchaus nicht mehr verstanden wird, ihre Methode aber so gut als verlohren zu seyn scheint. Erregt also manches andre Raphaelische Werk, welches vielleicht es eben so wohl verdiente, doch nicht den gleichen Grad von Bewunderung, als die Transfiguration, so liegt dies zum Theil darin, daß dieses Werk den jetzigen Mahlern immer noch näher steht, ihnen verständlicher ist, als jener ganz alte Styl.

Was nun auf diesem Gemählde den dargestellten Gegenstand betrift, so ist zwar der fromme Eifer und hülfreiche Wille in den Aposteln am Fuß des Berges, und der murrende und anklagende Unglaube in denen, welche den epileptischen Knaben herbeyführen, recht deutlich und kraftvoll entgegengesetzt; die Landschaft ist schön, und das in die Mitte des Vorgrundes knieende Weib, welches mit hohem Unwillen den Aposteln ihr Unvermögen, nicht helfen zu können, vorzuwerfen scheint, von einer göttlichen Hoheit. Der Kopf des Johannes ist schön, die Köpfe der andern Apostel mannichfaltig, der Ausdruck anklagenden Murrens in den Köpfen der Herbeyführenden, und endlich das Leiden des Knaben selbst von einer alles übertreffenden Wirkung und Wahrheit. Auf die Würde aber, und der Handlung ihre höchste Bedeutung zu geben, darauf ist weniger gesehen. Der Ausdruck des Vorwurfs in den Murrenden ist ganz roh und wild, und die Apostel, die nicht helfen können, sehen eher etwas übertrieben verwundert aus, im Gefühl und Bekenntniß ihres Unvermögens, und machen durchaus keinen sehr würdigen Eindruck. So

würde ein Mahler der ältern Zeit diesen Gegenstand nicht dargestellt haben; vielleicht würde er uns noch viel tiefer in den verwahrnen Abgrund der bittren Schmerzen haben hinabsehen lassen, aber auch das Trostreiche der andern Seite würde innig gefühlter und reiner seyn. Er würde die Apostel vielleicht nicht so, künstreich gruppirt haben, aber die strenge Gestalt würde uns mit Ehrfurcht erfüllen, der befehlende Ernst den lauten Klagen in Unterwerfung zu schweigen gebieten, oder sie freundlicher in Hoffnung lindern, und das Gefühl der Nothwendigkeit des Leidens, und der eignen Beschränkung würde als ernste Trauer noch Würde haben. Vorzüglich aber zeigt sich diese zwar sinnreiche, aber nicht so tiefe und schon mehr moderne Behandlung in der Verklärung auf dem Berge. Die Figur des Heilandes schwebt wie eine bewegliche Flamme über der Erde in der Luft; drey Apostel vom Lichte geblendet, liegen in theatralischen Stellungen auf dem Boden, und auch der Donatarius im Winkel macht einen störenden Eindruck. Auch hier ist der Gegenstand nur wie mit einem leicht ergreifenden Enthusiasmus aufgefaßt und ausgedrückt, der vor allem auf die große Wirkung sieht; nicht mit dem schlichten, strengen Ernst, mit der stillen Gründlichkeit, wie die tiefere Frömmigkeit die Gegenstände ihrer Verehrung und Liebe sich auszudenken, und äußerlich zu bilden strebt.

Die Kunstgröße und der erfinderische Reichthum des Raphael wird mehr nach solchen umfassenden Compositionen geschätzt; sein eigenthümliches Gemüth, die ihm eigne Lieblichkeit und Schönheit erkennt man oft am besten in sehr einfachen Gemählden. In dieser Rücksicht nimmt

die reizende Maria im Garten oder sogenannte Gärtnerin eine sehr hohe Stelle ein; die Madonna mit den beyden freundlichen Knaben einfach sitzend in der heitersten hellen Landschaft, oben ein schönes, wahrhaft himmlisches Blau, das Ganze wie ein Himmel von Unschuld und Liebreiz auf Erden. Dieses Bild athmet die zarteste Lieblichkeit und kindlich leichte Freude; es ist durchaus individuelle Natur, aber keine strenge Form und eigentlich genommen, kein Ideal. Diese Anmuth, diese Schönheit der hellen Farben, diese zarte Blüthe der Carnation lassen sich nicht beschreiben; man möchte es einen höhern, verklärten Titian nennen, in so fern man einmal gewohnt ist, den Begriff jener Vollkommenheiten mit diesem Nahmen zu verbinden. Auch dürfte man den in der vorigen Sendung erwähnten Christuskopf des Titian in dieser Rücksicht wohl neben diese Raphaelische Gärtnerin stellen.

Es hat dieser Mahler sich besonders darin gefallen, die heilige Jungfrau auf das mannichfachste darzustellen, zum Theil in einem ganz entgegengesetzten Sinne. Man könnte eine ganze Reihe aufstellen von der möglichst irdischen Auffassung, bis zur höchsten anbetungswürdigen Verklärung und Göttlichkeit. Der Anfang dieser Reihe wäre dann die Maria im Garten, wo sie, wie die eigne Geliebte, ganz nur in irdischer Lieblichkeit gemahlt ist; den Beschluß macht die große in Wolken wandelnde Mutter Gottes in Dresden, wo die reinen Formen des ernsten doch liebeglühenden Gesichts uns an das Ideal der hohen Juno, und zugleich auch der strengen Diana erinnern.

Zunächst an die Gärtnerin könnte man das unter dem Namen des Stillschweigens bekannte kleine Gemähl-

de stellen, wo die heil. Jungfrau das schlafende Kind betrachtet. Auch hier sind die Züge offenbar individuell, aber die Krone im Haar, und die symbolischen Farben des Gewandes deuten schon auf die Königin des Himmels. Ein reizendes Bildchen! Wenn man bey dem Anblicke solcher lieblichen Gemählde, wie dieses Stillschweigen und jene Gärtnerin, an den bekannten Ausspruch des Michael Angelo denkt, daß Raphael ein guter Miniaturmahler sey; so möchte man dieses Urtheil, weil doch selbst die Äußerungen der künstlerischen Eifersucht bey einem so großen Kunstgeiste einen Sinn haben müssen, etwa so erklären: Michael Angelo meynte, das eigenthümliche Schönheitsgefühl dieses Genius zeige sich besonders in dieser enger begränzten Sphäre von geistig schönem Liebeszauber und hoher Seelenanmuth, indessen Raphael vielleicht da, wo er durch das Ideal andrer Künstler und durch die Tendenz der Zeit verleitet, sich in eine größere Sphäre riesenhafter Composition zu versetzen trachtete, ihm bey weitem nicht so glücklich zu seyn schien. Denn wollte man jene Aeußerung, wenn sie anders ganz authentisch ist, bloß als Maaßstab für den großen und stolzen Geschmack jener Zeit und jenes Mannes überhaupt nehmen; so möchte doch selbst für das Kolossale desselben der Ausdruck beynah zu übertrieben seyn; wie denn Michael Angelo durch seinen Hang zum gigantisch Übertriebnen in der Form und Stellung der Gestalten, wie im Ausdruck und der Composition des Ganzen, ohne Zweifel den ersten Grund zum Verfall der Kunst gelegt hat.

In der heiligen Familie, welche zur Rechten der Transfiguration zu sehen ist, streuen hohe Engel eine Blu-

menfülle über die Mutter aus; es hat alles schon einen höhern Ton von Entzückung und anbetender Freude in diesem Gemählde, und auch die Bildung der göttlichen Mutter stimmt damit überein und ist wenigstens ein Uebergang aus der ersten individuellen zu der spätern idealischen Ansicht. Dieses Bild wird sehr bewundert; es hat die Anmuth des Corregio, aber es ist auch nicht ganz frey von seiner gesuchten Zierlichkeit. In den Farben hat es sehr gelitten, oder war ursprünglich schwach. Daß die berühmte Madonna della Sedia, in dieser Reihe auch ihre bestimmte Stelle habe, ist nicht zu bezweifeln. Zunächst an der großen Mutter Gottes in Dresden steht die Madonna de Foligno. Hier ist dieselbe schon dargestellt als himmlische Erscheinung, von einer Sonnenglorie umgeben. Nur entspricht ihr Antlitz noch nicht ganz der hohen Bestimmung, eben so wenig wie das Kind; es ist nicht mehr das Liebreizende jener ersten Gemählde, und noch weniger das hohe Ideal der großen Madonna.

Das moderne Kunsturtheil und die hergebrachte, so oft ohne alle Kritik und Unterscheidung und ohne eigne Anschauung und Auffassung nachgesprochne Meynung über diesen Ersten der Mahler, bedürfen in vielen Stücken einer sorgfältigen Berichtigung, und genaueren Bestimmung. Mengs setzt den Charakter des Raphael in die Vortreflichkeit der Zeichnung und des Ausdrucks, dagegen Helldunkel und Farbengebung ihm mehr oder weniger abgesprochen werden. Nicht zu gedenken, daß so manches Gemählde Raphaels von unvergleichlich schöner Farbengebung, wie z. B. die schon mehrmahls erwähnte Gärtnerin, sich anführen lassen; so ist jene ganze Trennung widersin-

nig. Denn bestimmen sich nicht diese Eigenschaften durchaus gegenseitig? Wäre bey dem Helldunkel des Corregio wohl eine andre Carnation möglich? Ist hier nicht gerade diese Manier der Umrisse passend, so wie die Farben des Raphael mit seiner Zeichnung wesentlich zusammen gehören? Ist Zeichnung und Licht, Charakter, Farbe nicht bey jedem guten Mahler ein harmonisches untrennbares Ganze? Statt jener eitlen Bemühungen, nach einer unbefriedigenden Classification das trennen zu wollen, was ewig zusammen gehört, und nur in Einheit wirken kann, bestrebe man sich nur, die individuelle Absicht jedes Werks, so wie der Künstler selbst in jener alten von der unsrigen sehr verschieden denkenden Zeit sie wirklich hatte, aufs sorgfältigste zu ergründen. Ist er so glücklich gewesen, diese Absicht wirklich zu finden, so wird der Künstler daran den besten und sichersten Maßstab haben, den Werth des Kunstwerks nach seiner eignen Absicht selbst zu prüfen und zu beurtheilen; und hat er erst alle die mannichfaltigen Absichten mehrerer Künstler in allen ihren verschiedenen Werken hinreichend verstehen lernen, so wird er nicht in Verlegenheit seyn, wie er über den Werth oder Unwerth einer Kunstabsicht selbst zu urtheilen hat, und es werden sich in seinem Geiste allmählig allgemeine Grundideen bilden; Principien im wahrsten Sinn des Worts, nicht negative Forderungen, die nichts sagen, als was sich von selbst versteht, nach Begriffen eingetheilt, welche nur dazu dienen können, die harmonische Einheit dessen zu zerstören, was nur in diesem vollständigen Zusammenhange angeschaut, verstanden und begriffen werden kann; sondern Anfänge, Principien, Quellen eines neuen Le-

bens, eines wirksamen Daseyns, unbeirrten ebenso freyen als graden und sichern Strebens nach einem unvergänglichen Ziele.

Andre haben den Charakter des Raphael gesetzt in die idealische Schönheit. Dagegen ist aber zu erinnern, daß nur einige seiner Werke diese Tendenz haben; vielleicht hier und da sogar schon zu sehr, mit Verkennung der ewigen Gränzen zwischen der Mahlerey und zwischen der Antike und der plastischen Gestaltenbildung der Sculptur. In andern Werken hingegen strebt er nur, eine bedeutende Allegorie oder auch den sinnlichen Liebreiz in ganz individuellen keineswegs idealischen Gestalten auszudrücken. Also ist auch diese Ansicht des Raphael einseitig und größtentheils falsch.

Die genialische Vielseitigkeit und künstlerische Universalität, welche wir als das Wesentliche seines Charakters setzen, zeigt sich auch darin, daß er unter den neuern italiänischen Mahlern, obgleich er in vielen seiner Gemählde ganz die Manier dieser Epoche ausdrückt, dennoch am meisten der alten Schule sich anschließt, den Geist und Styl derselben hier und da fast rein darbietet, und so in einem gewissen Sinne den Uebergang aus der neuern Schule zu jenem ältern Styl bezeichnet. Deswegen ist es im höchsten Grade zu billigen, wenn ihn die Mahler der jetzigen Zeit fast ausschließend, als vorzüglichsten Führer für sich erwählt haben, weil er denn doch, wenn sie ihn und alle seine Werke und eigentliche Absicht nur recht verstehen wollten, sie unvermeidlich zur rechten Quelle zurückführen würde; zu der alten Schule nämlich, welche wir der neuern unbedingt vorzuziehen gar kein Bedenken tragen.

Hier ist nun der Ort zwey allgemeine Bemerkungen anzustellen, zu welcher die neue reichere Anschauung des Werke des Raphael Gelegenheit gab. Die erste betrifft die alte und die neue Schule der italiänischen Mahlerey; den einfältig frommen, tiefbedeutenden Styl der ersten, und den prachtvoll blühenden der letzten. Auf diesen Unterschied sollte man in der Kunstgeschichte vorzüglich aufmerksam machen; dagegen aber andre, minder bedeutende Unterschiede mehr verschwinden lassen. So viel Gegensätze man auch finden mag, zwischen der venetianischen, und der späteren florentinischen Schule; gegen die ältere Mahlerey, bildet alles dieses doch nur Eine Masse.

Das in die Augen fallende und Effektreiche der Titianischen Gemählde, so wie die Absicht, die ganze Fülle und individuelle Mannichfaltigkeit des wirklichen Lebens auffassen zu wollen, geht nicht minder über die strenge Beschränktheit der ältern Gemählde hinaus, als die festliche Pracht und dithyrambische Fülle des Julio Romano, der sich eben so gern in die reiche Herrlichkeit des römischen Alterthums versetzt, als jener Venetianer das bunte Schauspiel der Gegenwart zu ergreifen suchte. Von dieser neuern Schule der italiänischen Mahlerey, die durch Raphael, Titian, Correggio, Julio Romano, Michel Angelo vorzüglich begründet ward, wiewohl auch andre nicht so Epoche machende Mahler noch wesentlich dazu mitgewirket haben, sind unstreitig, so wie sie selbst den höchsten Gipfel der ausübenden Kunst und nicht mehr zu übertreffenden Kunstfertigkeit in allen praktischen Theilen derselben erreichten, zugleich auch schon die ersten Keime für das Verderben der Kunst ursprünglich herge-

kommen; welche dann von ihren Nachfolgern und Nachahmern in den verschiedenen Schulen zur breiten, allgemeinen Bahn der falschen Kunstmanier erweitert wurden, obwohl die ersten Anfänge der Abweichung schon in jenen letzten großen Meistern der alten Mahlerzeit liegen. Nur müssen wir hier nach strengem Kunsturtheil und nicht getäuscht oder bestochen, durch die einzelne Vortreflichkeit, alles was die Kunst von ihrem hohen Ziel, oder von ihrem wesentlichen Charakter abwendet und entfremdet, mag es auch einzeln und für sich genommen noch so lieblich und anlockend erscheinen, oder auch hohe Bewunderung und Erstaunen erregen, in Hinsicht auf die unabänderlichen Grundgesetze und die ewige Bestimmung der Kunst, als verderblich und verwerflich bezeichnen. Eines der ersten Kennzeichen, welches die Entartung der Kunst zu begleiten, oder ihr voranzugehen pflegt, wird darin sichtbar, wenn eine Kunst in das Gebiet irgend einer andern einzugreifen und hinüberzuschreiten anfängt, wie dieß schon bey jenen berühmten Meistern der Fall war. Wenn nun Corregio in das Gebiet der Musik ausschweifte, so ist wohl auch das alte Misverständniß, welches noch immer fortdauert, und Mahlerey und Sculptur unaufhörlich von neuem verwechselt, in der ersten Quelle vom Michel Angelo abzuleiten. Aber nicht bloß in diesem Riesengeiste, auch in den andern genannten, ist das weit umfassende, alles ergreifende, aber eben darum auch leicht nach allen Seiten abschweifende Streben der neuern Schule, deutlich im Gegensatze der engen und strengen Beschränkung eines Mantegna, Bellin, Perugin, wozu unstreitig auch Masaccio zu zählen ist, und endlich selbst der tief-

kunige Leonardo, wiewohl dieser schon eine Annäherung zu der neueren Schule zu enthalten scheinen könnte, so wie Raphael hingegen unter den neueren am meisten noch an die alte sich anschließt. Wenn man aber oft noch weit spätere Meister und Schulen der neueren Italiäner anführen hört, so läßt sich bezweifeln, ob diese überhaupt in der Kunstgeschichte eine sehr bedeutende Stelle einnehmen können. Mit den genannten Mahlern, mit Julio Romano, Titian und Corregio geht die große Kunstepoche der erfinderischen Genies zu Ende; die gelehrten Nachahmer und eklektischen Mahler aus der Schule der Carraccis und der andern gleichzeitigen, sind den gelehrten Arbeiten der alexandrinischen Dichter zu vergleichen, welche in ähnlicher Art die alte Poesie mit Nachbildungen und Blumenlesen beschließen.

Die italiänische Mahlerey scheidet sich deutlich und bestimmt in die alte und die neue, wie die italiänische Poesie; und wenn die strenge Großheit des Giotto oder die herbe Wunderlichkeit des Mantegna, uns an die des Dante erinnern, die Schönheit des Perugino aber mit der des Petrarca verglichen werden kann; so dürfen wir den Titian und Corregio auch recht wohl neben Arioſt und Taſſo stellen. Es ist dabey gar nicht um das Witzesspiel der Vergleichung zu thun, sondern nur um die einfache aber wichtige Bemerkung, daß die Natur in ähnlichen Sphären meist den gleichen Gang der Production beobachtet, und sich dieselben Stufen der Entwicklung zeigen. Die Parallelle zwischen den italiänischen Mahlern und Poeten ließe sich noch weiter fortführen; und wenn die markige Weichheit des Dominichino wohl mit dem dichteri-

schen Styl des Guarini verglichen werden darf; so findet auch der süßliche Marino seinen entsprechenden Gegensatz in dem flatterhaften Albano.

Die zweyte allgemeine Bemerkung, zu der wir veranlaßt wurden, betraf die Gegenstände der Mahlerey.

Es muß schon aus dem obigen klar seyn, und ließe sich leicht durch viele andre Beyspiele bestätigen, daß die christlichen Gegenstände noch keinesweges durch die alten Mahler erschöpft sind; da auch selbst diejenigen, welche sie behandelt haben, nicht alle ohne Ausnahme durch ihre Darstellungsversuche bis zu jenem einzigen und allein richtigen Ausdruck ausgebildet sind, der gar keine neue Darstellung mehr möglich werden läßt. Um so mehr ist es zu beklagen, daß eine übler Genius die Künstler der jetzigen Zeit von dem Ideenkreise und den Gegenständen der ältern Mahler entfernt hat. Die Bildung kann sich, in jedem Theile derselben, nur an das Gebildete anschließen. Wie natürlich und löblich wäre es also, wenn die Mahler auf dem Wege fortgingen, den Raphael, Leonardo und Perugino gegangen sind, sich in ihre Ideen und Denkart von neuem versetzten, in ihrem Geiste weiter fort erfänden; und so die neue Mahlerey an die alte zu dem schönsten Ganzen anschlössen. Und wie unendlich reich und umfassend ist nicht jener Kreis an mahlerischer Schönheit und Bedeutsamkeit jeder Art! Welch' ein trauriger Zustand ist dagegen jetzt sichtbar; wie unsicher schwankt der Künstler umher, und greift in der Fülle des Unbestimmten bald nach diesem, bald nach jenem immer noch unschicklichern Gegenstande, meistens nach einem sogenannten historischen, der die tiefere Naturbedeutung und geistige Symbolik

und damit den eigentlichen höhern Zweck der Mahlerey unmöglich macht; oder wenn es hoch kömmt, nach einem Gegenstande aus der alten Mythologie, deren innerstes Wesen und Geist so ganz mit der plastischen Gestaltungsweise der Sculptur übereinstimmt, daß er in der Mahlerey durchaus nicht ausgedrückt werden kann.

Doch wollen wir diese große wichtige Materie hier keinesweges ausführlich abhandeln, sondern nur einige einleitige Bemerkungen geben, die unsre künftige Untersuchung darüber allmählig einzuleiten dienen mögen.

Zuerst finden wir es der Aufmerksamkeit keinesweges unwürdig, daß jene großen alten Mahler nicht nur in der Sphäre der christlichen Sinnbilder hinreichenden Spielraum für die Fülle ihrer Erfindsamkeit gefunden haben; sondern sie beschränkten sich oft noch enger, und wurden, einen vielleicht dem ersten Anscheine vielleicht sogar ungünstigen und unfruchtbaren Stoff, in einer Reihe von Versuchen unablässig zu variiren, niemals müde. So gefiel sich Raphael in mannichfaltiger Darstellung der Madonna; so war die Kreuzigung für den erfinderischen Dürer ein unerschöpflicher Kunstgegenstand seines tiefsinnigen Geistes. Auf ähnliche Weise scheint die Herodias in der Schule des Leonardo, gleichsam ein herkömmlicher Gegenstand, durch seine Schwierigkeit selbst vortreflich zur Kunstübung ausgezeichneter Schüler, gewesen zu seyn. Ein Beyspiel davon zeigt uns das hiesige Museum, und auch die Dresdner Sammlung enthält ein solches Bild, offenbar aus Leonardo's Schule. Ein drittes sah ich neulich hier in einer Privatsammlung, angeblich von Leonardo selbst, unläugbar

ist es wenigstens aus seiner Schule; wenig schlechter als jene, und doch ganz verschieden davon.

Eine zweyte vorläufige Bemerkung geht die Behandlung der jetzt so beliebten und meist mit der oberflächlichsten Idealität, und unseligsten Verwechslung der Mahlerey und Bildhauerkunst behandelten griechischen Gegenstände bey den alten italiänischen Mahlern an.

Zuerst muß ich bemerken: sie ist ganz verschieden, diese Behandlung griechischer Gegenstände in der alten und in der neuen Schule der italiänischen Mahler.

Sofern mir selbst über den Geist des griechischen Alterthums aus langem Studium einiges Urtheil zustehen kann, muß ich urtheilen, daß selbst die neuern italiänischen Mahler das innerste Wesen des alten Lebens und des alten Glaubens, wiewohl vielleicht mehr aus tiefem Gefühl des Richtigen als aus gelehrter Kenntniß, so innig ergriffen haben, daß die Mahler jetziger Zeit dagegen sehr unvortheilhaft abstechen. Das Gigantische im Styl des Michel Angelo kenne ich nicht aus der Original-Anschauung, und auch wie Raphael hierin beschaffen war, kann ich nicht selbst prüfen, da sein Carton von der Schule zu Athen gar zu sehr verdorben ist; aber selbst die römische Kraft, Fülle und Pracht des Julio Romano, und die reine Wollüstigkeit in der Antiope des Corregio ist tiefer aus der Quelle geschöpft, als irgend von einem Mahler unsrer Zeit zu erwarten steht. Und doch zogen jene Künstler im Ganzen ganz entschieden die christlichen Sinnbilder vor; jene Gegenstände wählten und behandelten sie nur als Ausnahme, gleichsam zur Erholung und Abwechslung.

So dachten nicht blos sie selbst, sondern auch ihre Werke belehren uns, daß es sich wirklich so verhielt.

In der neuern italiänischen Schule zeigt sich auch von dieser Seite das umfassende Streben des damaligen Kunstgeistes; eine Tendenz, sich in das alte Götterthum zu versetzen, der es oft gelungen ist, das Wesen desselben zu ergreifen. Nicht so bey der alten Schule, so weit man sie hier kennen lernen kann. Da ist die alte Mythologie nur als eine zu diesem leichten Zweck erlaubte Bildersprache gebraucht, für Allegorien, für Gedanken, mit denen es nicht so heiliger Ernst ist, als mit den höchsten des christlichen Glaubens; der Gebrauch aber ist sehr willkührlich, ja sogar abändernd, wie auch die ältesten romantischen Dichter die alte Fabel behandelten. Der Gott Amur der Provenzalen, ist von dem griechischen Amor vielleicht nicht viel verschiedener als der Merkur des Mantegna auf dem früher beschriebenen Bilde, von dem Hermes der Griechen. Ein in dieser Hinsicht merkwürdiges Stück ist ein im Saal der Zeichnungen aufgestelltes kleines Gemählde in Wasserfarben von Perugino, welches den Streit der Tugend und der Wollust darstellt. Zwey zierliche Bäume, der eine heller, auf welchem Amorinen sitzen, und der andre dunkler, der eine Eule trägt, bezeichnen schon diesen Gegensatz. Weibliche Figuren, mit Lanzen, die in Flammen ausgehen, streiten für die Liebe, andre dagegen; die Amorinen nehmen lebhaften Theil an dem Kampf, eine Frau wird von ihnen besiegt, und auf dem Boden fröhlich in das Revier der Wollust gezogen, wo rohe Waldnaturen sich zeigen. Gegenüber kämpft eine andre mit drey oder vier dieser kleinen Wesen sehr heftig, einer liegt todt da; eine

andre Frau zur Seite wird von dem Bogen eines Kleinen bedroht, während ein andrer an ihren Schultern hängt, ein dritter an ihrer Lende hinauf klettert. Im Hintergrunde zeigt sich die verwandelte Daphne, Europa auf dem Stiere, und andre Geschichten aus dem Ovid, oben in der Luft Merkur herunterschwebend; das alles in den zierlichsten Umrissen, und frischesten Farben, äußerst zart und sinnreich.

Wie sich nun der große Dürer, der Shakspeare der Mahlerey, zu jenen beyden italiänischen Schulen verhält, und den jetzigen Künstlern, nebst Raphael, durch die Fülle der poetischen Erfindung und den Tiefsinn und Reichthum der symbolischen Bezeichnung als eine fruchtbare Grundlage und vaterländisches Kunstgestirn dienen könnte; darüber wird in der Folge noch ausführlicher die Rede seyn. So viel ist klar, mit dem Styl der alten Italiäner stimmt sein tiefsinniger Geist recht wohl zusammen, aber durchaus nicht mit dem der neuern Schule.

Für jetzt wollen wir die hier vereinigten neuen Kunstanschauungen ohne Unterbrechung weiter fortführen; da sich an dieser Reihenfolge der bedeutendsten Werke die wesentlichen Kunst-Ideen am leichtesten entwickeln lassen, und wie von selbst daraus hervorgehen.

Von einer Reihe der vortrefflichsten Gemählde, welche ich in der Privatsammlung des Lucian Bonaparte zu betrachten Gelegenheit hatte, werde ich um so mehr einige Nachricht geben, da viele der wichtigsten dieser Gemählde, weil sie bisher in Spanien gewesen, das bekanntlich an Werken des Raphael, Leonardo und Titian so große

Reichthümer besitzt, unter die weniger bekannten gehören. Es wird daher für diejenigen unsrer deutschen Künstler und Kunstfreunde, welche in Italien gebildet worden, die Nachricht von diesen ihnen zum Theil nicht bekannten Kunstschätzen einigen historischen Werth haben können.

Den Reichthum dieser Sammlung wird man aus der nachfolgenden Notiz schon übersehen können, wiewohl sie bey weitem nicht alles Schätzbare, sondern nur das wichtigste enthält.

Zuvor will ich bemerken, daß wenn der Künstler es vielleicht bedauern darf, eine so bedeutende Sammlung als Besitzthum eines Einzelnen der öffentlichen und ununterbrochen erlaubten Benutzung entzogen zu sehen, für den Kunstfreund wiederum ein nicht unwesentlicher Vortheil daraus entsteht, welchen gut eingerichtete Privatsammlungen vor öffentlichen Museen meistentheils voraus zu haben pflegen. In den letzten fehlt es nur zu oft an hinreichendem Raum; man sieht daher die vortrefflichsten Bilder oft in einem sehr ungünstigen Lichte, und nur wenige ganz so aufgestellt, wie es seyn sollte. Dieses ist insonderheit mit dem Pariser Museum der Fall, da der vorhandne Raum, so groß er ist, für die Menge der Bilder doch keinesweges ausreicht, auch sonst große Unbequemlichkeiten hat. In Lucian Bonaparte's Sammlung hingegen, die nicht sowohl zahlreich, als ausgewählt ist, geschieht jedem Bilde sein volles Recht, und man wird auf keine Weise durch ungünstige Aufstellung im Betrachten gestört oder gehemmt. Es ist dies etwas Wesentliches, und thut ungemein wohl, wenn man lange an dem Gegentheil zu leiden hatte. Hier sind vielleicht nur zwey oder

drey Bilder, welche günstiger beleuchtet seyn könnten, die meisten sind es vortrefflich.

Ein eigenthümlicher Reichthum dieser Sammlung sind die seltnen Werke der spanischen Schule; und was das Nationalmuseum von solchen aufzuweisen hat, kömmt dagegen gar nicht in Betracht. Die bewundrungswürdigsten unter diesen Werken sind: ein Inspirirter, von Murillos, und eine betende Heilige von demselben. In einsamer Zelle, den Kopf auf die Hand gestützt, und wie mit der gespanntesten Aufmerksamkeit hinhorchend, mit bebend geöffneten Lippen, ganz eingenommen und verzückt von der innern Stimme oder Erscheinung, und doch ganz besonnen und gleichsam zweifelnd; so sieht dieser Mönch aus, von einer nicht gerade schönen oder unergründlich tiefsinnigen, aber doch sehr interessanten Gesichtsbildung, der uns hier dargestellt ist, mit einer Wahrheit und Innigkeit, die jeden ergreift und überrascht, und mit einer Vollendung ausgeführt, die wenig ihres Gleichen hat. Der Hintergrund ist ganz einfarbig, ein mattes Dunkelgolden oder leuchtendes Hellbraun, welches um das Haupt des Begeisterten einen Schein formirt, und sich durch unmerkliche Abstufungen immer mehr bräunt, und in den Hintergrund verliert. In der obern Ecke links sieht man einige Andeutungen von Figürchen, welche die innern Gesichte des Verzückten bezeichnen sollen. Es erregt diese Anschauung das Gefühl von einer ganz neuen Gegend der Kunst, und kein italiänisches, kein deutsches Gemählde ist ihm ähnlich, oder von gleicher Art. Man bemerkt bey den spanischen Mahlern öfter eine Neigung, sich diesen Zustand verklärter Ekstase zum Ziel und Ge-

genſtand zu wählen; es iſt, als drängte es ſie nach der geheimnißvollen Pforte der himmliſchen Anſchauungen, als der geiſtigen Welt und eigentlichen Heimath der höhern Mahlerkunſt. Auch die Art der Mahlerey in jenen Bildern iſt eine ganz eigenthümliche; zwar kann man wohl im Allgemeinen ſagen, es iſt nicht der Styl der alten italiäniſchen Schule, nicht die ſtrengen Umriſſe eines Leonardo, nicht die reinen Farbenmaſſen im heitern Lichte, wie bey den beſten Alten; nein, es ſind die ſchwebenden Umriſſe, dieſe mit unendlichem Fleiß verſchmolzne und ausgearbeitete Natürlichkeit und Täuſchung der Farbenmiſchung, welche wir bey den ſpätern Italiänern finden. In Rückſicht dieſes vollendet Verſchmolzenen könnte man die Farbenbehandlung mit der des Dominichino vergleichen; aber dieſer geht mehr auf das Weiche allein, und neigt ſich oft zum Hellen und Weißen; Murillos iſt dunkler in den Farben, ſein Gefühl mehr ausſchließend traurig, ſein Sinn herber. Was aber den unendlichen Fleiß der Ausführung bey dieſen ſchwebenden Umriſſen und verſchmolzenen Farben betrifft, ſo wird man aus der ſpätern italiäniſchen Schule vielleicht nur im Corregio etwas Gleiches finden. So wie dieſer gehört auch Murillos gleichfalls unſtreitig zu den ganz muſikaliſchen Mahlern. Einestheils rechne ich ſchon bey Mahlern von Genie und originellem Sinn jenes Verſchwebende der Umriſſe und Verſchmolzene der Farbe zu dieſer Aneignung des muſikaliſchen Geiſtes und der muſikaliſchen Behandlungsart; wo es aber bey dieſem oder jenem ſpäten Mahler ſich doch nicht aus dieſem Grunde herleiten läßt, da wird es nur aus Nachahmung oder einer ganz verfehlten Tendenz von Täuſchung

und Natürlichkeit entstanden seyn, deren Verirrung kaum noch in das Gebiet der Kunstbetrachtung gehört. Außerdem ist aber das Musikalische des Murillos auch in der Wahl der Gegenstände, und in dem vorherrschenden Gefühl, worauf alles bezogen wird, sichtbar. Es gilt dieses vielleicht mehr oder weniger auch von andern Mahlern der spanischen Schule. Überall scheint ihr Streben auf das Sentimentale zu gehen; aber es ist eine Schwermuth, eine Traurigkeit von einer ernsten und großen Art. So nehmen sie auch die religiösen Gegenstände. Es findet sich eine Madonna in diesem Style von Velasquez zu Dresden; in dem hiesigen Museum ist eine ganz ähnliche, der Angabe nach von Murillos. Auch sah man vor einigen Monaten ebenfalls im Museum einen Bettlerknaben von demselben; von Kummer und Noth gebeugt, mit Hunger und Ungeziefer kämpfend; die zerlumpte Kleidung, der dürftige Hausrath umher bildet ein trauriges Stillleben zur Umgebung, und das Ganze ist von einer ergreifenden Wahrheit. Vortrefflich gemahlt findet es ein jeder, aber viele von den Idealisirenden stoßen sich mit Eckel an dem Gegenstande. Eine oberflächliche Art zu fühlen; als ob der Gegenstand der Gegenstand wäre, und nicht vielmehr die eigenthümliche Art und Weise, wie er genommen ist! Ein Bettlerknabe ist ein Bettlerknabe; aber auf wie unendlich verschiedne Weise kann er genommen und dargestellt werden! Ein leichter Mahler wird bloß auf das komisch in die Augen fallende und Drollige der äußern Erscheinung sehen, sie nur so darstellen; allenfalls mit der naiven Behaglichkeit, welche die leichtere Natur auch noch im Elende behalten kann. Ein nach Art des Leonardo oder Dü-

rer tiefdenkender oder grübelnder Künstler wird uns die innere Zerrüttung, welche das Elend in der Gestalt und selbst in dem Gemüthe des Menschen verursacht, mit ergreifender Wahrheit zeigen, und durch die Tiefe seiner Wahrnehmung unsern Verstand mit Erstaunen füllen. Der ernste Spanier hat die Niedrigkeit dieses Elendes so innig rührend und doch so würdig ernsthaft gefaßt, daß das individuelle Bild uns erscheint und auf uns wirkt, wie eine allgemeine Betrachtung über die Bedürftigkeit und Niedrigkeit des menschlichen Lebens und Daseyns überhaupt: Nur ist freylich die Mahlerey, so vortrefflich sie ist, doch nicht so einzig schön, als an jenem Bezeisterten und an jener Betenden, welche man als Gegenstück zu jenem erstern betrachten mag. Es ist gleichfalls in Lebensgröße, eben so vollendet gemahlt, und jenem so ähnlich gedacht, daß nichts mehr darüber zu sagen bleibt. Vielleicht kann dieses Gemählde sogar dem Ideal des Schönen näher zu stehen scheinen, doch ist das Bild des Mönchs künstlicher wegen des tiefern Ausdrucks. Ein Ausdruck des verklärten Gesichts, welchen der noch im wirklichen Leben wandelnde Mensch höchstens nur während eines Augenblicks von Ekstase haben kann, ist auf der äußersten Spitze ergriffen, festgehalten, und mit höchster Täuschung dargestellt; die höchste Verzückung und die klarste Besonnenheit, beyde sind zugleich in einem Moment ausgedrückt, der auch gerade nur ein vorüberschwebender Moment seyn kann.

Noch ist zu bemerken, was freylich auch in andern Werken der spanischen Schule gefunden wird, an diesen Gemählden aber in einem besonders hohen Grade sich zeigt; eine äußerst markirt nationale spanische Physiognomie al-

ler Gesichtsbildungen nämlich, die sehr schwer durch bestimmte Merkmale in einen festen Begriff zu fassen seyn würde, deren Charakter aber doch so deutlich ist, daß er im ersten Anschauen gleich gefühlt wird und kein Zweifel darüber Statt finden kann. So sieht man auch den meisten Figuren des Raphael oder des Leonardo noch den Italiäner an, und so hat auch Dürer nur Deutsche gemahlt. Eigentlich versteht es sich freylich von selbst, daß die Mahlerey, welche ihren Gegenstand nicht bloß in einer idealisch allgemeinen Form darstellt, sondern mit individueller Wahrheit, und bis zur Persönlichkeit wirklich geworden, nicht umhin kann, auch in den Gesichtsbildungen diesen Charakter an sich zu tragen, und ihre Nationalphysiognomie nicht verläugnen wird. So war es wenigstens nach der Art und Kunst der alten Mahler; eine Kunst und Art, für welche unsre angehenden Künstler viel zu weise geworden sind. Aber eben darum kann es nicht oft genug in Erinnerung gebracht werden, daß sie, die ganz allgemein und rein abstract mahlen wollen, das Beyspiel des ganzen Alterthums aller Schulen gegen sich haben. Ein sehr auffallender Unterschied zeigt sich jedoch hiebey in dem verschiedenen Gange der italiänischen und der deutschen Schule. In der italiänischen Schule haben grade die Gesichtsbildungen auf den ältesten Gemählden, von Ghirlandajo oder noch früher anzufangen, einen recht schneidend italiänischen Ausdruck und Charakter; in den großen Mahlern der blühenden Zeit erweitert sich diese Anfangs noch herbe Nationalform der Gesichtszüge in eine mehr idealische Bildung, die aber doch noch mit der lebendigsten Persönlichkeit gepaart ist; bis dann auch diese sich bey den

eklektischen Mahlern der neuern Zeit in eine abstracte Allgemeinheit der Züge, und leere charakterlose Anmuth des Ausdrucks verliehrt.

Den Reichthum der Lucianischen Sammlung an vortrefflichen Werken der italiänischen Schule werden folgende kurze Angaben schon hinreichend zeigen.

Eine Kreuzigung, angeblich von Michel Angelo; in Farben, aber im verjüngten Maaßstabe, daher ich auch nicht wagen mag, Betrachtungen über diesen Künstler darauf zu gründen, den man nur zu Rom aus seinen Al-fresko's verstehen lernen kann.

Eine Leda, von Andrea del Sarto. Im verjüngten Maaßstabe, aber nicht sehr klein. Eines der vorzüglichen Bilder von diesem Mahler. Leda, ganz nackt, steht in der Mitte, der Schwan neben ihr; die kleinen Buben kriechen am Boden aus den Eyern hervor, die Schaalen durchbrechend. Im Gesicht der Leda herrscht eine eigne Mischung von einer beynah gemeinen Ueppigkeit und von mütterlicher Kraft.

Die Geschichte des verlohrnen Sohnes, von Titian, ein großes Gemählde in natürlicher Größe. Die Figuren sind nicht das Beste daran, beynah ein wenig wie Paul Veronese; aber eine schönere Landschaft sah ich noch nicht. Der ganze Hintergrund eine Kette von blauen Bergen, himmlisch heiter und ganz Bellinisch. Wenn man dieses gesehen hat, was aber eigentlich nur symbolisch, und in willkührlicher Abweichung von der Natur gemahlt ist, dann betrachte man noch Landschaften, die nichts sind als Copieen schöner Gegenden!

Ein geistlicher Fürst, von Perugino; im Hintergrun-

de zwey Paare in Verehrung knieender Heiliger. Ein Bildchen im verjüngten Maaßstabe, und in der beschränkteren Manier dieses Meisters; doch ist jede, auch eine schwächere Erinnerung schätzbar an den schönen Styl der ältesten Zeit, da der bescheidne Künstler nicht seynsollende Riesenfantome in Schimmer und Nebel theatralisch erscheinen ließ, sondern auf heiterer Lichtfläche, in strengen Umrissen und einfacher Symmetrie der Gestalten, auch in kleinerm Maaßstabe, noch die lieblich bedeutenden Sinnbilder der weltumfassenden katholischen Frömmigkeit, in eigner Farben-Schönheit, mit stillem Fleiße, wie eine Schrift von Hieroglyphen entwarf.

Eine Venus, von Allori, über Lebensgröße. Die Göttin liegt unbekleidet ausgestreckt im Vordergrunde; mit dem rechten Arm streitet sie gegen einen jungen Liebesgott, ihm den Bogen, wo ich nicht irre, entwindend. Ihr aufgerichtetes Haupt, individuell, aber voll von hohem Liebreiz; überhaupt ein herrliches Weib. Die Ausführung ist sehr warm, ausgearbeitet und kraftvoll, ganz des kühnen Gedankens würdig, die hohe Göttin der Liebe in nackter Schönheit, hoch über Lebensgröße gestaltet, so wie die größer fühlende Vorwelt sich die Götter dachte, dem Auge des bewundernden Beschauers in herrlicher Wahrheit zu zeigen. Ein schätzbares Werk von hoher Vortrefflichkeit! Aus der späteren italiänischen Schule wird man nicht leicht ein Bild finden, das größer gedacht, wenige die kraftvoller ausgeführt wären; und auch die feinere Anmuth des gewöhnlichen kleinern Maaßstabes lächelt uns aus dem reichumlockten Haupte des jungen Amor entgegen. Es werden nur selten Bilder von diesem Meister ge-

sehen; das Pariser Museum zeigte uns deren in den bisherigen Ausstellungen noch keines.

Ein Porträt Franz des Ersten, von Leonardo da Vinci, war hier zu sehen, welches zu den ausgearbeitetsten gehört, die man von diesem Meister kennt. Ferner eine Frau, die einen Becher hält; ein Kniestück. Die Gesichtsbildung kommt einem bekannt vor; es ist, als gliche sie einer oder der andern, deren man sich aus sonstigen Werken der Leonardischen Schule erinnert. Ich fand sie besondets nicht ohne Aehnlichkeit mit der Herodias von Solario auf dem Pariser Museum. Das wichtigste von Leonardo ist ein allegorisches Bild; die weltliche Eitelkeit und die Andacht, oder der von der Welt entfernte und abgeschiedne Ernst, überhaupt die jener eitlen entgegengengesetzte Gesinnung. Ein Kniestück, nur diese beyde Figuren enthaltend. Die gute Gesinnung ist hier, was die Darstellung betrift, mehr in den Hintergrund gestellt, nur negativ gehalten, etwas trübe und farblos, gleichsam nur im Gegensatz der selbstgefällig lächelnden, auf das sorgfältigste ausgeputzten, und eben so sorgfältig ausgemahlten Eitelkeit; ein Gesicht von der tiefsten Bedeutung. Aus solchen symbolischen Bildern vorzüglich, wie dieses ist, muß man den streng sondernden, und bey der lebendigsten Individualität und ganz persönlich gewordenen Wirklichkeit in der mahlerischen Ausführung, in seinen Begriffen und Gegenständen abstract forschenden und tief sinnenden Geist dieses Philosophen unter den Mahlern zu erforschen streben.

Von Raphael enthält diese Sammlung außer einem skizzirten Haupt des Jehova, und einem anziehenden Porträt des Mahlers Fattore, zwey Madonnen, wovon bey

sonders die eine, in Spanien erstanden, mit den schönsten verglichen werden kann, die dieser liebevolle Geist nur je ersonnen hat. Sie ist in Lebensgröße, in freyer heiterer Landschaft; hierdurch, so wie durch die glänzendste Schönheit der Farbe der unter dem Namen der Gärtnerin bekannten Madonna, auffallend und unverkennbar ähnlich. Das Kind schläft, und die Mutter den Schleyer aufhebend, der es bedeckte, betrachtet es, indem Johannes anbetend zur Seite steht. Diese ganze Composition, und besonders auch die Lage des schlummernden Kindes ist fast ganz dieselbe, wie in dem unter dem Namen des Stillschweigens bekannten und auch in Kupfer gestochnen Bilde, dessen wir schon oben erwähnt haben. Man könnte sagen, dieses Bild ist die Verbindung von jenen beyden, es hat viel von dem einen und viel von dem andern; man weiß nicht von welchem am meisten. Nur ist der Kopf und die Gesichtsbildung des kleinen Johannes zwar wahrhaft kindlich froh und kräftig, aber etwas breiter und dicker, nicht so edel als auf anderen heiligen Familien von Raphael. Diesen Charakter hat auch das Christkind auf der andern Madonna des Raphael, welches diese Sammlung besitzt; die sonst in der Stellung, in der Art, wie die Mutter das Kind trägt, und selbst im Ausdruck viel von der Madonna della Sedia hat; in so fern man sich auf Kupferstiche und Copien von dieser verlassen darf, denn das im Schlosse zu St. Cloud befindliche Original sah ich noch nicht. Es ist dieses Bild unter dem Namen der Madonna del Candelabro bekannt, wegen der umgebenden Verzierung. Durch alles dieses wird bestätigt, was wir schon früher bemerkt haben, daß die große Anzahl der Marienbilder von Raphael

gleichsam als eine Reihenfolge zu betrachten sey, wo ein unleugbarer Fortgang sichtbar ist, von einer Idee, wie dieser Gegenstand darzustellen sey, zur andern. Er suchte hier ein Ideal, was ihm tief in der Seele lag, auf verschiedenem Wege zu erreichen, fast durch alle Abstufungen von der irdischen Anmuth und Liehlichkeit seiner Madonna della Sedia und der Maria im Garten, bis zu der höchsten Stufe göttlicher Erhabenheit, auf dem großen Mutter Gottesbilde zu Dresden. *)

Endlich noch eine wunderschöne heilige Familie von Bellin. Ein Kniestück in Lebensgröße, auf hellem Grunde in heiterm Lichte gemahlt. Zur Rechten des Beschauers eine Heilige, liebevoll zum Kinde gewandt, zur Linken Joseph, ein herrlicher Alter; in der Mitte die Mutter, das Kind nach dem Alten und etwas gegen den Johannes haltend, der tiefer unten im Vorgrunde anbetend hinaufsieht. Ein himmlisch schönes Figürchen; die Arme kreuzweis fromm über die Brust gefaltet, krause schwarze Haare, und dunkelschwarze Aeuglein; so schön und kindlich fromm, ganz Natur und Wahrheit. Die Gesichtsbildung

*) Dem Ausdruck und Bedürfniß der stillen Andacht und inniger Frömmigkeit entsprechen am besten zwey Raphaelische Marienbilder in Florenz, von mittlerer Größe und sehr einfacher Behandlung; die eine in Casa Tempi, die andre im Pallast Pitti, aber nicht in der Sammlung, sondern im großherzoglichen Schlafgemache, wo sie im Jahre 1819 befindlich war, und diese verdient am meisten jenes Lob. Die Marienbilder in diesem Charakter würden dann eine mittlere Region in der ganzen Reihe bilden, als Stufe und Mitte zwischen der noch ganz kindlich lieblichen Maria im Garten, und dem großen Madonnenbilde der letzten Zeit.

der Heiligen ist von der vollendetsten Anmuth und Schönheit, etwa wie die Eine im Gefolge der zum Tempel hinansteigenden Maria, auf dem lieblichen Bilde des Bellin zu Dresden. Nicht ganz so die Mutter; sie hat eher etwas leidendes oder kränkliches; um so tiefer liebevoll ist ihr Ausdruck. Der Gegensatz und das Absichtliche, die höhere Schönheit der Nebenfigur zu geben, ist auffallend. Es ist, als hätte der Mahler sagen wollen, sie ist mehr als schön; und auf diesem Wege versucht, das undarstellbare Göttliche deutlich zu machen. Noch sonderbarer ist das Kind; wer in der Kunst nur täuschende Nachahmung des Angenehmen und Gefälligen sucht, der wird es schwerlich loben, und wird den kleinen Johannes vorziehen. Aber diese Heiterkeit und Stille, die Traubenähnlichen Locken, die das Haupt recht eigentlich umkränzen, diese regelmäßig geschwungnen und diese so deutlich und rein construirten Umrisse und Formen, die dennoch kindlich und übervoll sind, erregen allerdings den Gedanken, und müssen ihn erregen, daß dieses Kind mehr als ein Kind sey, daß es ein göttliches Kind sey. Und was andres als dieses kann und soll der Zweck des Mahlers bey diesem Gegenstande seyn, oder richtiger bey diesem Ideale? Denn die Vereinigung des scheinbar widerstreitenden, die dennoch indirect erreichte Darstellung des an sich Undarstellbaren, ist ja gerade das einzige, was auf diesen Namen wenigstens in der Mahlerey mit Recht Anspruch machen kann. Und doch ist es, wiewohl die Natur in einigen der angegebenen Punkte willkührlich modificirt ward, ganz Kind, welches bey andern Mahlern, die jene Göttlichkeit durch einen über-

triebenen, unkindlich wilden Ernſt zu erreichen ſuchten, nicht der Fall iſt.

Noch enthält dieſe Sammlung manche andre unſchätzbare und wichtige Werke der italiäniſchen Schule: eine unvergleichlich ſchöne Judith, von der mir der Meiſter nicht genannt wurde; eine Magdalena von Guido, welche nicht nur das meiſte andre, was ich von dieſem Meiſter ſah, übertrift, ſondern ſelbſt der Fortuna auf dem Muſeum bey weitem vorzuziehen iſt, wegen der Weichheit und Wärme der Farbe. Ferner einige Porträte und kleinere Bilder, auch aus der ältern Schule, und manches andre, was mir durch die Nähe jener überwiegenden Meiſterwerke verdunkelt ward. Auch auf dieſe müſſen wir uns vorbehalten, noch zurückzukommen, wenn öfter wiederholte Beſchauung, manches einzelne genauer zu charakteriſiren, in den Stand geſetzt haben wird. Indeſſen wird doch auch dieſe vorläufige Notiz für denjenigen, der Kenntniß und Ueberſicht von den bedeutendſten Werken der Mahlerey beſitzt, hinreichend ſeyn, um die Wichtigkeit und den Reichthum dieſer herrlichen Sammlung darnach zu beurtheilen.

An dieſer Stelle ſey es vergönnt, wie an einem ſchicklichen Ruhepunkte bey einigen allgemeinen Betrachtungen zu verweilen, ehe wir zur Darſtellung andrer Denkmahle der alten Mahlerkunſt fortſchreiten, wozu dieſe allgemeinen Betrachtungen die beſte Einleitung ſeyn werden. Der Grund dazu iſt folgender. Eine wo möglich vollſtändige Ueberſicht aller wahrhaft wichtigen alten Kunſtwerke, die gegenwärtig zu Paris vereinigt ſind, wie wir ſie nach und nach wohl zu geben wünſchen, kann für die

Folge sogar von historischem Werth seyn, und allerdings haben wir sie in der Voraussetzung unternommen, daß sie für alle Freunde der Kunst einiges Interesse haben würde. Nun aber ist es nicht möglich, Kunstwerke darzustellen, als aus einem festen Standpunkt, nach einer bestimmten eigenthümlichen Ansicht der Kunst. Eine solche liegt bey allen hier mitgetheilten Darstellungen durchaus zum Grunde; und wenn ich dabey gar nicht auf allgemeine Beystimmung rechne, so darf ich doch sagen, auch diejenigen, welche ganz anders denken, werden Einheit und durchgängigen Zusammenhang darin nicht vermissen. Diese Ansicht aber irgend jemand andemonstriren, oder auch nur ihn dazu überreden zu wollen, das würde ganz und gar gegen meine Gesinnung streiten. Denjenigen Lesern aber, auf die ich vorzüglich Rücksicht nehme, glaube ich es schuldig zu seyn, von meiner Denkart Rechenschaft zu geben, und die hier zum Grunde gelegte Kunstansicht, besonders über Mahlerey, in einigen bestimmten Grundsätzen über die Hauptmomente klar aufzustellen; so daß jeder leicht übersehen mag, worin wir einstimmig sind oder verschieden, und wo der Grund der Verschiedenheit liege, nach diesem Maaßstabe aber dann bestimmen kann, in wie fern meine Darstellung auch für ihn gelten dürfe, oder was er davon abzurechnen habe.

Noch ist zu erinnern, daß die nachfolgenden Grundsätze so wenig willkührlich ersonnene Theorie sind, daß sie sich vielmehr fast ganz auf das Beyspiel der ersten und vorzüglichsten italiänischen und deutschen Mahler gründen, ja eigentlich selbst nichts ausdrücken, als die Absicht, zu dem großen Style dieser alten Schule zurückzukehren. Für

diejenigen, welche auch in der Kunst und über dieselbe zu philosophiren lieben, erinnere ich nur, daß es zwar nicht schwer seyn würde, was über Mahlerey als allein gut und richtig erkannt worden, mit noch allgemeineren Wahrheiten in Verbindung zu setzen, und nicht nur die Idee einer Kunst, wie etwa die Mahlerey ist, im System der übrigen Künste, sondern auch die vornehmsten Grundsätze derselben, aus der wesentlichen Beschaffenheit und organischen Einrichtung des menschlichen Geistes und Daseyns, so wie aus der Natur seiner Eigenschaften und Thätigkeiten abzuleiten; aber eben, weil es nicht schwer ist, kann es auch füglich unterbleiben, da es überdem leicht zu einem sehr großen Mißverständnisse führen, und ganz gegen die Würde der Kunst verstoßen könnte. Es ist nämlich die göttliche Kunst vor Mahlerey etwas mehr, als eine bloß nothwendige Entwicklung der menschlichen Natur, wie sie es zu seyn, in einer Deduction der Art scheinen müßte. Eben darum weil sie eine dem Göttlichen gewidmete, das Göttliche darstellende Kunst ist, müssen wir ihren Ursprung in der Freyheit und Willkühr suchen, deren Erfolg die Menschen zufällig zu nennen pflegen; denn nur die Nothwendigkeit und Nothdürftigkeit kennend, und nur in dieser lebend, begreifen sie die höhere Kraft der Freyheit, nur als Ausnahme von der gemeinen Regel, das Positive nur als Verneinung der Schranke, oder Aufhebung des Gesetzes. Ich will sagen, andre vielleicht recht nützliche Künste mögen nothwendig seyn; so daß man mit Recht von ihnen sagen kann, sie mußten entstehen, sobald nur die Vernunft des Menschen und irgend eine materielle Bedingung als äußre Veranlassung dazu gegeben war.

Aber ferne ſey es von uns, durch ſolcherley Behauptung uns an der geheiligten Kunſt der Mahlerey zu verſündigen; recht wohl könnte der Menſch ohne ſie beſtehen. Das Syſtem der an ſein reines Weſen nothwendig geknüpften Bedingungen und nothwendig aus ihr hervorgehenden Kräfte würde dadurch nicht verändert oder unvollſtändig gemacht werden: wohl aber würde ihm eines der wirkſamſten Mittel fehlen, ſich mit dem Göttlichen zu verbinden, und ſich der Gottheit zu nähern, wenn er dieſer weit mehr als vernünftigen, ſondern gottbegeiſterten Kunſt entbehrte. Ueberhaupt wäre es in dieſem Fall und in jedem andern wohlgethan, wenn die Philoſophie ſich begnügte, das Göttliche, was als ein Poſitives gegeben und wirklich vorhanden iſt, zu verſtehen, und wiſſenſchaftlich darzuſtellen oder zu entwickeln, nicht aber es erſt ableiten und beweiſen und gleichſam ſelbſt hervorbringen wollte; weil ſie eben damit ſeine Göttlichkeit vernichtet, wenn ſie, ſein Weſen ganz verkennend, ſelbſt bemüht iſt, es in den Begriff der Nothwendigkeit d. h. in die gemeine Sphäre des abſtracten Denkens, herabzuziehen; wodurch allen denen, welche jede poſitive Offenbarung des Ewigen läugnen möchten, der größte Gefallen geſchieht. Nur an der Anſchauung und zugleich mit ihr kann ſich die Idee entwickeln und es giebt keine andre Theorie der Kunſt als eine geſchichtliche.

Die nun aufzuſtellenden Grundſätze ſind in dem Bisherigen zum Theil ſchon beyläufig erwähnt worden, und werden hier nur ſchärfer zuſammengefaßt. Auch ſind ſie meiſt blos negativ, und laſſen der Eigenthümlichkeit und dem erfindenden Genie, wann der richtige Weg einmal gefunden, oder vielmehr wenn man zu demſelben zurück-

gebohrt seyn wird, für die weitere Anwendung den freyesten und weitesten Spielraum.

Von diesen festzustellenden Grundsätzen nun ist der erste der, daß es keine Gattungen der Mahlerey gebe, als die eine der ganz vollständigen Gemählde, welche man historische zu nennen pflegt, schicklicher aber gar nicht mit einem besondern Gattungsnahmen belegen würde, oder lieber symbolische Gemählde nennen sollte. Was man sonst von andern, als wirklich verschiednen und abgesonderten Gattungen zu sagen pflegt, ist nur eitler Wahn und leere Einbildung. Die Landschaft ist der Hintergrund des vollständigen Gemähldes, und nur als solcher hat sie ihre volle Bedeutung; der Vorgrund aber müßte sehr schlecht und trivial behandelt seyn, falls er ausführlich ist, wenn man ihn nicht ein Stilleben nennen könnte. So ist die schöne Landschaft der bedeutende Hintergrund bey Titian, Leonardo, Raphael und Bellin; das Stilleben abgesondert und an sich genommen, ist etwas gevingfügiges, aber durch den Gebrauch und die Stellung erscheint es als ein bedeutend gewordnes, wie es auf den Vorgründen von Dürer zerstreut liegt, oder bey Mantegna, in der größten Vollkommenheit der Ausführung aber bey Leonardo, und weniger oder mehr bey allen großen Mahlern des Alterthums; in solchen Nebenwerken, welche erst durch ihre Beziehung auf das Ganze ihre Bedeutung erhalten, so wie hinwieder ihre Bedeutsamkeit durch die wunderbar vollendete mahlerische Ausführung hervorgehoben ist. Wie dasjenige, was man Blumenstücke nennt, zur Verzierung und Umkränzung des Ganzen gebraucht werden könne, und erst da recht klar wird, was es soll, zeigt Corregio, Raphael,

ja schon Mantegna aufs herrlichste. In Verbindung mit dem ganzen vollständigen Gemählde werden alle diese Dinge bedeutend seyn; das Bedeutende aber, ist überhaupt der Zweck aller höhern Mahlerey, und ohne dasselbe würde sich die Landschaft und das Stilleben in eine bloß mechanische Kunstgeschicklichkeit und Ueberwindung des Schwierigen, auch an einem widerstrebenden und schlechten Stoff, oder aber vollends in täuschende Nachahmung des bloß sinnlich Gefälligen und in eine ganz unkünstlerische Gemeinheit verirren. Das Portrait macht davon keine Ausnahme. Es ist gleichfalls nur ein Theil des ganz vollständigen Gemähldes, und wehe demjenigen, welches gar keine Gesichtsbildung enthielte, von der man sagen könnte, sie ist so wahr und so bedeutend, als sey es ein Portrait, wenn es gleich keines wäre. Nun ist zwar nicht zu tadeln, wenn der Künstler auch außer den ganz vollständigen Werken, in denen er sein eigenstes Gefühl und ganze Existenz niederlegt, auch dann und wann ein bedeutendes Gesicht einzeln nachbildet und zum Andenken fixirt. Große Mahler haben solches gethan, so wie sich von ihnen auch erfindungsreiche Entwürfe finden, die entweder nie, oder nicht ganz so ausgeführt sind, wie sie entworfen worden. Alles solches aber ist nur als Fragment zu betrachten; als Skizze und Vorarbeit für künftige Werke, oder Studium zur individuellen Bildung des Künstlers, nicht aber als eigentlich vollendetes Kunstwerk.

Bey dem Portrait findet außer dem noch ein geschichtliches Interesse Statt, wie es uns der Anblick von treuen Abbildungen merkwürdiger Personen jederzeit einflößen wird, ohne daß dieses schon für eine wahre Kunst

anſchauung gelten kann, wenn es nicht durch die künſtleriſche Behandlung dazu erhoben wird. Eben dieß gilt auch von der Landſchaftsmahlerey, wenn ſie treu nach der Natur entworfen iſt, und uns etwa die bekannteſten Gegenden eines wegen ſeiner Naturſchönheit oder wunderſamen Geſtaltung von Bergen, Pflanzen und Gewäſſern berühmten Landes vor Augen ſtellt. Wer würde nicht gern eine ſolche Nachbildung von ſchönen Gegenden entfernter Länder, die wir nicht ſelbſt zu ſehen Gelegenheit hatten, oder zur Wiedererweckung des Eindruckes bey denen, die ſie wirklich geſehen haben, mit dem Auge durchgehen; ſo wie eine Sammlung Kupferſtiche mit den treuen Bildniſſen geſchichtlich berühmter Perſonen, oder den Volkstrachten und Nationalgebräuchen entfernter Welttheile, ſo wie von dem, was auch die vaterländiſchen Provinzen eigenthümlich Seltnes und ausgezeichnet Charakteriſtiſches der Art enthalten? Alles dieſes gehört aber noch nicht eigentlich zur Kunſt, ſo wenig wie eine anziehende neue Reiſebeſchreibung, oder eine mit Geiſt abgefaßte Biographie, ſchon ein poetiſches Kunſtwerk ſind; obwohl die Charakterdarſtellung ſo wie die Naturſchilderung allerdings Beſtandtheile einer vollendeten dichteriſchen Darſtellung bilden und als Elemente weſentlich mit zu dem Ganzen derſelben gehören. Wenn ſich übrigens das Portrait und die Landſchaft, bey einiger künſtleriſchen Behandlung, noch am dauerndſten als eigne und abgeſonderte Gattungen erhalten können; ſo darf uns dieſes eben nicht Wunder nehmen, da ganz abgeſehen von dem perſönlichen oder geſchichtlichen Intereſſe an dem Portrait, das menſchliche Angeſicht ohnehin unter allen Darſtellungsgegenſtänden der

bildenden Kunst der vornehmste ist. Der Anblick einer reichen Landschaft aber erregt in der Natur, wie in der Nachbildung, die Fantasie eines jeden einigermaßen empfänglichen Gemüths auf eine eben so angenehme als leichte Weise; wiewohl dieser Eindruck nur in der Natur selbst sich immer gleich bleibt, während der Genuß, welchen jene Nachbildungen bewirken sollen, bald einförmig wird. Ueberhaupt aber wird bey der isolirten Landschaft, der Natureindruck mehrentheils und sehr leicht das eigentliche Kunstgefühl überwiegen und verdrängen; und dieses ist der Grund, weshalb ich, die Absonderung der Landschaftsgemählde einmal zugegeben, jene beschränktere Gattung des Ruysdael fast vorziehe, wo nur ganz geringe Gegenstände gewöhnlicher Natur, durch die hineingelegte, tiefe Bedeutung und vollendet künstlerische Behandlung, erst zu einem schönen Kunstwerke erhoben werden, da die Natur eigentlich doch überall eine Fülle von verborgen hervorquellender Schönheit enthält, sobald nur das Auge da ist, welches dieses zu fühlen versteht, und mit dem Sinn dafür begabt ist. Denn hier ist es wirklich eine Kunstanschauung, welche uns das Gemählde gewährt; dagegen in jener andern, umfassenden, dem Anschein nach viel großartigeren Gattung, in welcher Claude Lorrain so unübertrefflich und der Erste geblieben ist, wo der Mahler mit der Natur selbst, in der Nachbildung ihrer höchsten Prachtscenen wetteifern will, die Naturbewunderung jede andre Empfindung mit sich fortreißt, und auch das reine Kunstgefühl übertäubt; während auf der andern Seite die Herrlichkeit der Natur doch durch keine Kunst jemahls erreicht werden kann.

Allerdings muß nun jenes geistig Bedeutende als Zweck der Kunst zugleich schön seyn, wenn es nicht bloß für die Andacht oder für die Erkenntniß einen Zuwachs gewähren, sondern den Eindruck eines Kunstwerkes hervorbringen soll. Jede Kunst aber soll zunächst und vorzüglich nach dem streben, was sie am eigenthümlichsten unterscheidet, und worin sie vor andern Künsten das Höchste erreichen kann. Wenn nun die reine Form der körperlichen Schönheit in der Sculptur als der materiellesten Kunst am vollkommensten dargestellt wird; so wie die Musik, als Kunst der Seele, alle Tiefen des Gefühls erschöpfend in sich umfaßt; so ist der Geist, im verklärten Ausdruck der einzelnen Gestalten, oder in dem schönen Geheimniß einer liebevoll göttlichen Bedeutung, in der Composition des Ganzen, am meisten Ziel und Gegenstand, oder unterscheidender Charakter und die eigenthümlichste Sphäre der geistigen Kunst der Mahlerey.

So wie die Erzeugnisse der Kunst in die sogenannten Gattungen und Arten, so theilt man, das Wesen und Leben zerstörend, auch die Kunst selbst ferner noch in gewisse Bestandtheile, die man Zeichnung, Ausdruck, Colorit, oder was weiß ich sonst, zu benennen pflegt. Ein zerstörender Irrwahn ist es, auf diese Weise das, was ursprünglich und ewig Eins ist, zu zerreißen, und thöricht das Ganze zu vernichten, wo freylich vor der groben Behandlung der höhere Geist entfliehen muß. Es ist aber alt, dieses Uebel der Trennung und Auflösung der Kunst in ihre Elemente; alt nämlich unter den Neuern. Bey den Caraccis schon mag der Irrthum sich indirekt finden, und Mengs hat das Verdienst, ihn am deutlichsten ausgespro-

chen zu haben. Kein Mahler ist nach der Wahrheit derjenige Mahler zu nennen, bey dem nicht alles dieses sich gegenseitig bestimmt, und der bey solcher Zeichnung, bey diesem Ausdruck, ein anderes Colorit haben könnte, oder umgekehrt; und nichts versteht der Kenner von der Mahlerey, der da glaubt, Raphael hätte besser coloriren können, oder Corregio besser zeichnen. Es ist verdrießlich, solches Alphabet aller Kunstbildung noch sagen zu müssen. Will man aber einmal trennen, so trenne man, was sich allein trennen läßt. Und was ist dieses? Es ist Geist und Buchstabe, Erfindung und Ausführung. In allem menschlichen Thun bleibt eine große Lücke zwischen diesen beyden Dingen; in der Philosophie und im Leben, wie in der Kunst. Ja es lassen sich ganz bestimmt Gemählde aufzeigen, von denen man sagen kann, die Absicht darin ist groß und vortrefflich, auch die Ausführung ist kunstvoll und nicht gemein, doch entspricht sie keinesweges der Absicht vollkommen, so daß diese ganz erreicht wäre. Andre Gemählde aber sind in der Ausführung meisterhaft zu nennen, die Absicht aber, wiewohl sie nicht ganz ohne solche seyn werden, und seyn können, ist doch minder bedeutend, als in andern Gemählden. Nur aber ist in der guten Ausführung, Zeichnung sowohl als Colorit und Ausdruck, oder was man sonst noch einzelnes der Art aufzählen mag, mit zu begreifen, und zwar so, daß das alles nur ein einziges harmonisches und untrennbares Ganzes ist. Auch ist die Erfindung so zu verstehen, daß, was man Anordnung und Composition nennt, mit darunter begriffen ist; mit einem Worte, die Poesie in dem Gemählde. Nicht als ob der Gegenstand erdichtet seyn müßte;

aber doch muß der Künſtler, was er darſtellen will, eigenthümlich ſich denken und ordnen, ſeine eigne Bedeutung ihm leihen, ſonſt darf er nicht dieſen Nahmen tragen, und kann nur als ein bloßer Copiſt gelten. Geiſt und Buchſtabe alſo; das Mechaniſche und die Poeſie, das ſind Beſtandtheile der Mahlerey, weil eins in einem gewiſſen Grade ſeyn kann ohne das andere, oder doch weit unvollkommner. Einer möglichen Misdeutung müſſen wir noch vorbeugen, was die Forderung der Poeſie betrifft. Der Mahler ſoll ein Dichter ſeyn, das iſt keine Frage; aber nicht eben ein Dichter in Worten, ſondern in Farben. Mag er doch ſeine Poeſie überall anderswo her haben, als aus den Werken der Dichter ſelbſt, wenn es nur Poeſie iſt. Das Beyſpiel der alten Mahler wird uns auch hier am beſten orientiren. Poetiſch zwar, wenn man dies auf die Poeſie der Worte und der Dichter beſchränken will, ſind nur wenige Gemählde des Alterthums zu nennen, und dieſe wenigen ſind eher etwas leichtſinnig gedacht und nicht die höchſten. Aber wir meynen darunter nur die poetiſche Anſicht der Dinge, und dieſe hatten die Alten näher aus der Quelle. Die Quelle der Poeſie für die alten Mahler war theils die Religion, wie beym Angelico, beym Perugino, Fra Bartholomeo und vielen andern; theils kann es auch in andrer Weiſe die Philoſophie ſeyn, wie bey dem tiefſinnigen Leonardo, oder aber beydes zugleich, wie in dem unergründlichen Dürer. Die Poeſie der damaligen Zeit, oder doch was allgemein davon in Umlauf und den Mahlern bekannt war, war nicht ſo tief als jene Quellen, nicht ſo poetiſch, wenn man das Wortſpiel leiden will, als die katholiſchen Andachts-Ideen und die

sinnige Natur-Philosophie jener Künstler. Aber seitdem sich die Philosophie aus der Mathematik und Naturwissenschaft in das Gebiet der Worte und der meissten, höchsten Abstraction zurückgezogen hat, wohin dem Künstler ganz zu folgen, keinesweges angemessen ist; und seitdem die Religion mehr und mehr auf das Gebiet der Sittenlehre eingeschränkt worden, dürfte für den Mahler, dessen Kunst doch auch eine umfassende, universelle, nicht so beschränkte Kunst ist, als Plastik und Musik, kein andrer Roth bleiben, als sich an die allgemeinste Kunst aller Künste und alles Fantasie, so wie des Ewigen und Schönen in ihr, anzuschließen: an die Poesie, wo er, wenn er sie gründlich studirt, beydes vereinigt finden wird, sowohl die erhabnen Andachts-Ideen als die tiefere Naturphilosophie der alten Zeit. Daß nun eine solche poetische Absicht in den Gemählden der alten, sowohl italiänischen als deutschen Schule durchaus vorhanden, ja der eigentliche Zweck der Mahler sey, das ließe sich durch vollständige Induction beweisen; und unsre Darstellung hiesiger Kunstwerke der alten Schule ist nichts anders als ein Beytrag dazu, da wir vorzüglicherweise die poetische Absicht oder die Idee in einem jeden Gemählde, deutlich zu machen überall uns angelegen seyn lassen. Um aber den allgemeinen Begriff dieser in so vielen alten Gemählden unläugbar vorhandnen poetischen Absicht praktisch deutlich auszudrücken, diene Folgendes. Man sagt gewöhnlich, der Mahler studire die Natur! Sehr wohl, er studire, oder er erforsche die Natur, besonders aber möcht' ich hinzusetzen, das Göttliche in der Natur. Man denke nicht, daß dieses eine spekulative Spitzfindigkeit sey; wer Ideen in Wor-

den auszudrücken, und zu begreifen nicht ganz ungewohnt ist, wird mich ohnehin verstehen. Aber auch für den Künstler und seine Werke, ist der Unterschied sehr reell; gesetzt, er selbst sollte sich in die Worte nicht finden, und die gefühlte Absicht vielleicht nicht so deutlich in der Rede bezeichnen können, als der ruhige Beschauer. Was ist das Göttliche in der Natur? Nicht das Leben und die Kraft allein, sondern das Eine und Unbegreifliche, der Geist, das Bedeutende, die Eigenthümlichkeit. Und dieses ist nun, wie wir glauben, die eigentliche Sphäre der Mahlerey. Das unendliche Leben, die unendliche Kraft der Natur kann die Plastik zwar vielleicht noch deutlicher aussprechen, als diese: Wollust und Tod, Kraft und Bildung des Körpers zur reinsten Anschauung bringen; die Mahlerey aber würde ihre eigenste Bestimmung verkennen, wenn sie, wie jetzt sonderlich allgemein geschieht, nach demselben Ziele strebend, wie die Sculptur, statt was die alten Mahler angefangen haben, zu vollenden, der Antike ein täuschendes Schattendaseyn in leeren Versuchen nachkünsteln wollte. Und dieses führt uns zu dem dritten, letzten und wichtigsten Grundsatze: die Mahlerey sey Mahlerey und nichts andres. Und so äußerst einfach, fast tautologisch dieses scheint, wird es doch fast nirgends beobachtet. Auch behaupten wir es mit ganzer Strenge. Ich habe im obigen zwar Gemählde als bedeutend charakterisirt, deren eigenthümliche und vorherrschende Tendenz ich selbst musikalisch genannt habe. Aber dieses ist nur geschehen, um die Absicht, welche dabey obwaltete, anzuerkennen, und das Große, wie diese Absicht ausgeführt worden; denn auch der große und genialische Irrthum ist den Freunden der Kunst willkommen; nicht aber

geſchah es, um den Irrweg ſelbſt zu beſchönigen. Es iſt eben nicht nöthig, die jetzigen Künſtler vor den Verirrungen des Correggio zu warnen; um dieſer Gefahr ausgeſetzt zu ſeyn, müßten ſie das, was ſie gar nicht ſind, in einem weit höheren Grade ſeyn, nämlich vortreffliche Mahler. Nicht weniger irrig aber und verwerflich als die muſikaliſche Mahlerey, iſt die jetzt herrſchende Tendenz, Plaſtik und Mahlerey völlig für Eins zu halten, und ſo beyde ganz und gar nicht zu verſtehen. Am vollendetſten iſt dieſer Irrwahn in der neueſten franzöſiſchen Schule; doch liegt der Grund auch davon ſchon im Mengs. Daß nun aber die Mahlerey nicht Plaſtik, und ihr Ideal von dem dieſer Kunſt ganz verſchieden ſey, dieſes würde ſich durch eine gründlichere Unterſuchung der Antike ſelbſt noch mehr beſtätigen und von neuem bewähren. Sollte es aber ſcheinen, als ſtände die Forderung einer poetiſchen Abſicht im Widerſpruch mit dieſer Behauptung, daß die Mahlerey vors erſte nichts anders ſeyn ſollte, als Mahlerey, ſo iſt erſtlich zu bemerken, daß die Poeſie unter allen Künſten allein gleichſam eine allgemeine, alle übrigen verbindende Mittelkunſt iſt, und zweytens, daß dieſes bloß auf die mahleriſche Erfindung geht, die nur im Gegenſatz des Mechanismus poetiſch genannt wird, ſelbſt aber allerdings eine eigenthümliche von der eigentlichen Poeſie ſelbſt noch ganz verſchiedne Art und Beſchaffenheit haben muß.

Dritte Sendung.

Reichthum der Kunst, dargestellt an einer mannichfaltigen Nachlese verschiedenartiger Gemählde der italiänischen Schule. Die Caritas von Andrea del Sarto, und eine Kreuzabnahme von Bramante; die heil. Agatha von Sebastian del Piombo. Ueber das Märterthum, als Gegenstand der Kunst und über die ältesten Gegenstände und ersten Gründanschauungen der christlichen Mahlerey. Ueber Dürers Zeichnungen, als Entwürfe zu Gemählden. Die Madonna della Sedia und die heil. Cäcilia von Raphael. Gemählde von Le Sueur. Bemerkung einiger Alterthümer in den altfranzösischen Denkmahlen; über Glasmahlerey. Die Antiope von Tizian.

Im Frühlahre 1804.

So wie die Kunst selbst von der ursprünglichen Bestimmung, die sie in alten Zeiten überall hatte, die Kirche und den katholischen Glauben zu verherrlichen, und die Geheimnisse derselben noch schöner und deutlicher vor Augen zu stellen, als es durch Worte geschehen kann, durchaus nicht abweichen darf; ohne in alle Arten von Eitelkeit und endlich, zwischen mißverständnem Ideal und bloßem Effekt schwankend, in eigentliche Gemeinheit sich zu verlieren; so darf auch die Theorie der Kunst nie von der Anschauung getrennt werden, ohne unvermeidlich in willkührliche Hirngespinste oder in leere Allgemeinheiten zu gerathen. Wir fahren also fort, den wahren Begriff der Mahlerey

nicht blos in einem dürftigen Umriß zu entwerfen, sondern an der Fülle einzelner Anschauungen alter Gemählde ausführlich darzustellen. Die Anschauung soll überall das Erste seyn; die Resultate derselben ordnen sich an den Ruhepunkten der Betrachtung von selbst zu allgemeinen Grundsätzen, deren Zusammenhang, so wie die innere Einheit der hier aufgestellten Ansicht, der Nachdenkende leicht finden wird.

Freylich kann die Anschauung der mahlerischen Kunstwerke, in Rücksicht auf die angeschauten Gegenstände, besonders gegenwärtig, durchaus keine systematisch vollständige seyn, sondern muß unvermeidlich fragmentarisch bleiben. Doch hindert dieses Fragmentarische der Anschauung keinesweges die Einheit der Ansicht für denjenigen, welcher die Idee der Mahlerkunst einmal richtig gefaßt hat; und es ist sogar gut, daß dadurch zugleich an etwas erinnert wird, was durchaus nicht vergessen werden darf. Die Anschauung der Kunst muß jetzt wohl fragmentarisch seyn, da die Kunst selber nichts andres ist, als ein Fragment, eine Ruine vergangner Zeiten. Zerrissen und zerstreut ist selbst der Körper der italiänischen Mahlerey; und selten, sehr selten nur findet man einige Aufmerksamkeit auf die ältesten Künstler und ältesten Gemählde dieser Schule, welche doch den ursprünglichen Begriff und Zweck der Kunst viel reiner und richtiger zu erkennen geben, als die späteren Werke. Noch weit schlimmer aber steht es mit der altdeutschen Schule, welche doch wohl eben so wichtig seyn möchte als die andre; ja noch wichtiger, insofern sie in der Gründlichkeit des Mechanischen unstreitig den Vorzug hat, und insofern sie der religiösen Bestimmung treuer war,

und auch immer nur Mahlerey geblieben iſt, und nie in das Gebiet andrer Künſte verirrte. Sie iſt noch ſo gut als völlig unbekannt. Das Ganze der Kunſt iſt nicht mehr vorhanden, es iſt zerſtört; nur verlohrne einzelne Spuren derſelben ſind uns noch übrig, welche derjenige, welcher den Geiſt der Vergangenheit gefaßt hat, allenfalls zur Idee für die Zukunft wieder beſeelen kann. Aber noch in einer andern Hinſicht erſcheint uns dieſes Zerſtückte in dem Gange und Ueberblick der neuern Kunſt. Nicht bloß der geſammte Kunſtkörper der wirklich vorhandnen Werke iſt fragmentariſch vertheilt in entlegene Länder, und zerſtreut in die verſchiedenartigſten Sammlungen, von denen eigentlich keine durchaus genügend und ganz vollſtändig iſt, und wo oft weit von einander getrennt wird, was weſentlich zuſammengehört und unmittelbar neben einander ſtehen ſollte. Die chriſtliche Kunſt iſt auch außerdem ſchon an ſich ſelbſt ein Bruchſtück geblieben und eigentlich nie vollendet worden; und obwohl dieſes in der Mahlerey nicht ſo in die Augen fallend iſt, als an den unvollendeten Thürmen und Kirchen der gothiſchen Baukunſt, die ſeit einem Jahrtauſend unfertig daſtehend, zum Theil noch ehe ſie ausgebaut worden, ſchon wieder in Ruinen zerfallen; ſo trifft es doch auch hier ein, und gilt für beyde Schulen der chriſtlichen Mahlerey, für die italiäniſche nicht minder als für die altdeutſche. In den alterthümlichen Gemählden des früheren Styls zwar, finden wir die rechten Kunſt-Ideen und ſchönen Sinnbilder aus dem chriſtlichen Mahlerkreiſe mehrentheils ſehr tief empfunden, zum Theil auch ſchon ganz richtig gedacht und vollkommen deutlich entwickelt; am ſchönſten oft da, wo die Kunſt ſelbſt

für das Praktische der Ausführung noch in der Kindheit lag. Welche Fülle und welchen Schatz von wahrhaft himmlischen Mahlererscheinungen und lieblichen Kunst-Ideen enthalten nicht die frommen Bilder des Angelico da Fiesole; während sie im Technischen noch der Epoche der Kindheit der Kunst angehören, und in dieser Hinsicht weit zurückstehen gegen die gleichzeitigen Meisterwerke der altdeutschen Schule? So wie aber die Kunst im Technischen zur Vollkommenheit gesteigert und durch die Sicherheit in der Ausführung, nun auch die Fülle der Anmuth in der sinnlichen äußern Erscheinung zugleich mit der innern, geistigen Schönheit zu erreichen möglich ward; fing alsbald die Idee an, durch Nebenabsichten verdunkelt zu werden, und sich endlich ganz in diese zu verliehren. Man wollte seine Kunst und seltne Kenntniß sehen lassen und dadurch Erstaunen erregen; man strebte vor allem nach dem Sinnenreiz und suchte wohl gar wollüstige Eindrücke, oder man verwirrte sich in allerley andre eitle Zwecke; man wählte heidnische Gegenstände, und behandelte auch die christlichen auf eine ganz flache, möglichst sinnliche, beynah selbst heidnische, im Grunde aber eben darum ganz sinnlose Weise. Die italiänische Schule verfiel mehr und mehr in eine Anfangs erzwungene und erkünstelte, zuletzt aber völlig oberflächliche und charakterlose, nichts sagende, flache Idealität. Die deutsche Mahlerkunst aber ist wo möglich noch weniger zur Vollendung gediehen und noch um eine Stufe weiter unfertig geblieben, als selbst die italiänische. Die Reformation machte hier auch von außen einen gewaltsamen Abschnitt, indem sie den Kunstsinn von den gewohnten Gegenständen der christlichen Andacht weg-

lenkte. Daraus erfolgte denn in der neuern niederländischen Schule, jener Zustand von elementarischer Auflösung in der Kunst, vermöge dessen man, nachdem die zerstörenden Grundsätze in eine Art von System gebracht waren, nun alle nur denkbaren einzelnen Bestandtheile eines vollständigen Gemählde-werks, aus ihrem lebendigen Zusammenhange herausriß, und dann nicht bloß Landschaft und Portrait, sondern Küchen- und Speisekammergemählde, Jagd- und Hundegetümmel, Frucht- Blumen- und Viehstücke, Stilleben und Kirchenperspektive, häusliche Scenen und scherzhafte Caricaturen, Schlachtenmahlerey und halbkomische Volksgemählde, in bunter Abwechslung isolirt behandelte, und zur höchsten technischen Vollkommenheit zu steigern strebte, bis endlich in diesem chaotischen Gewirre von knechtischer Nachahmung aller möglichen rohen Naturgegenstände, die Kunst zur bloßen Technik herabgesunken und ihre ursprüngliche Idee ganz verlohren gegangen war.

Das glückliche Zusammentreffen der schönen Idee mit der technischen Vollkommenheit und anmuthigen Fülle der sinnlichen Gestaltung aber findet nur in den einzelnen Blüthemomenten des ältern Styls Statt, oder in den wenigen noch unverdorbenen Anfangspunkten der ersten, großen Zeit der neuern Schule. Fast überall ist diese harmonische Vollendung, der wir in der Anschauung des Kunstschönen vor allem nachforschen, nur eine herrliche Ausnahme; und darum muß man sich auch den Gang der Kunst, so leicht es ist, denselben im allgemeinen Umrisse zu bezeichnen, nicht zu unbedingt an eine strenge Regelmäßigkeit gebunden und in jenen Stufengang der Ent-

wicklung gewaltsam eingefugt denken; da ein einzelnes Werk oft weit über andre Produkte desselben Meisters hervorragt, oder auch aus seiner ganzen Zeit und Kunstepoche heraustritt. Dieses müssen wir wohl im Auge behalten, indem wir jetzt den Faden der Anschauungen wieder aufnehmen, und wollen, wo sich die Gelegenheit darbietet, nicht unterlassen, es bemerklich zu machen.

Unter denen in dieser letzten Zeit in dem runden Saale des Louvre ausgestellten Gemählden waren nur einige wenige neue von großer Bedeutung; die meisten waren schon früherhin ausgestellt gewesen.

Am erfreulichsten und anziehendsten unter den neu aufgestellten Gemählden war vielleicht die Caritas des Andrea del Sarto, Nro. 8. des Katalogs jener Ausstellung. Es ist eine liebende Mutter, von frohen Knaben umgeben und umschlungen; einer an ihrer Brust, andre auf ihren Knieen reitend, zu ihren Füßen gelehnt, mit Blumen und Früchten in frohem Lachen spielend, oder süß schlafend. Die Gestalt der Mutter ist hoch, schlank, edel; ihr Gesicht persönlich und schön, unter eigenthümlichen Kopfputz, klar aus hellen, klugen Augen blickend. Der Gedanke, dessen Bedeutung sich von selbst in dem Bilde ausspricht, ist schön, sehr einfach und jedem verständlich. Der vorzügliche Werth des Gemähldes besteht, nebst der naiven Fröhlichkeit und Heiterkeit des schönen Ausdrucks, ganz besonders in der Farbe; so leicht, zart, luftig und hell ist dieses Blau und Roth, und die Carnation der nackten Knaben dazwischen, und doch so gar nicht grell, so sanft gemildert, und wahr verschmolzen, daß es uns wie aus offnen heitern Augen der Liebe mit sanftem Reize anschaut.

Niemals noch sah ich ein Gemählde von diesem Meister in dieser Manier und von solcher Anmuth; es ist aus der alten Sammlung. Fast scheint es, als hätte unter allen Nachfolgern Raphaels, deren jeder sonst seine eigne sehr bestimmte Manier hat, von der er nicht abgeht, wenn gleich diese Manier, wie beym Giulio Romano, oft sogar, was schon der Meister selbst in einer einzelnen Rücksicht wollte, nur kräftiger und noch vollendeter, aber freylich auch einseitiger ausführt; es scheint, sage ich, als hätte der vortreffliche Andrea del Sarto vorzüglich die Vielseitigkeit und Mannichfaltigkeit seines großen Vorbildes geerbt. Denn so verschieden als die Bilder Raphaels unter sich sind, bey der dauernden Vorliebe für dieselben oft wiederhohlten Gegenstände, und der wiederkehrenden Ähnlichkeit mancher einzelner Gestalten, so zeigen sich auch einige Gemählde des Andrea del Sarto, als mannichfaltige Variationen über dasselbe durchgehende Grundthema.

Ausgezeichnet durch die Farbe sowohl als durch einzelne Parthien, fand ich die Geburt des Heilands von Spagnoletto Nro. 36; einem Mahler, der sich in den meisten andern seiner Gemählde nicht eben sehr von den übrigen schlechten italiänischen Mahlern und leichtsinnig rohen Naturalisten der spätern Zeit unterscheidet. Das lebhafte Ultramarinblau im Gewande der Mutter und am Himmel, so wie die Farbenpracht und Farbenwahrheit alles übrigen, nebst einer gewissen frommen Herzlichkeit und naiven Kraft, welche bey den spätern Italiänern so selten ist, lenkten den Blick darauf, der am längsten verweilte bey dem alten Hirten, welcher in fast mehr als Lebensgröße rechts aus dem Rande erscheinend, den Vorgrund

bildet. Er ist groß von Gestalt und von biederm treuherzigen Ausdruck; das rauhe, hier und da zerlumpte Fell, das ihn umgürtet, so wahr und ausführlich gründlich gemahlt, die ganze Figur doch sogar nicht gemein, ernst und bieder hereinschreitend; selten wird man auf einem italiänischen Bilde dieser Zeit noch eine solche Figur finden. Vielleicht ist der ernste Charakter des Spaniers hier sichtbar; auch in der Manier der Mahlerey und in der Art der Gründlichkeit derselben ist etwas, was mehr an Murillos erinnert, als an den niederländischen Fleiß.

Eine Heimsuchung Mariä von Andrea da Salerno Nro. 5. zwar nicht aus sehr alter Zeit, aber doch ganz in der alten Manier; welches im Zacharias den Dichter Bernardo Tasso, und in den andern Figuren noch andre geschichtliche Personen darstellt, übrigens von nicht sehr großem Werth; zeichnet sich aus durch eine Art von Aehnlichkeit, nicht etwa mit den vorzüglichsten, wohl aber mit den mittelmäßigen und schlechtern Bildern der altdeutschen und altniederländischen Schule. In der ältern Manier beyder großen Schulen, gleichen sich nicht nur die vortrefflichen Werke zum Erstaunen, sondern selbst die schlechtern, zum desto vollkommneren Beweise, daß die Mahlerey bey den alten Deutschen, wie bey den Italiänern, ungefähr von demselben Punkte ausgegangen sey.

Der Ring des heiligen Markus Nro. 15. von Bordone, von welchem auch ein vortreffliches Frauenbildniß zu sehen ist. Jenes große Gemählde, reich an Figuren und voll Leben, nach Art der Venetianer, stellt uns die versammelten Häupter der Stadt dar, denen ein armer Fischer, demüthig nahend, das Zeichen bringt, das ihm

die heiligen Schutzpatrone Venedigs gaben, indem sie ihm die Rettung der von Ueberschwemmung bedrohten Stadt verkündigten. In der einfachen Ausführung des Gegenstandes, und in der Behandlung der Farben bemerkt man mit Vergnügen, daß sich der schöne alte Styl der Mahlerey in der venetianischen Schule auch noch unter den spätern Meistern verhältnißmäßig lange erhalten habe.

Das Bildniß des Bandinelli Nro. 9. gemahlt von ihm selbst, vermehrt die Reihe der anziehenden Bildnisse italiänischer Mahler, welche sich gegenwärtig zu Paris befinden. Welche kraftvolle, ausgezeichnete, hohe Menschen mußten es seyn, wenn man auch nur den äußern Abdruck ihrer Gesichtsbildung betrachtet. Aber freylich darf man beym Bandinelli eben nicht an die tiefe, sinnige Stille und anziehende Sonderbarkeit im Gesichte des Leonardo, nicht an den hohen und doch liebevollen Trotz im Garofalo, an die wilde und rauhe Hoheit des Giulio Romano, nicht an die männlich kluge, edle und gesetzte Bildung des Fattore denken. Und doch ist das Gesicht des Bandinelli auf keine Weise gemein zu nennen; es ist sehr ausgezeichnet und sehr kraftvoll, aber nebst einem unbezwinglichen Eigensinn, ist der Ausdruck der Pedanterey, wie mich dünkt, darin unverkennbar.

Ein Gemählde, welches der tiefsten immer wiederhohlten Betrachtung und Durchforschung würdig ist, und das man immer mehr bewundern lernt, je öfter man zu demselben zurückkehrt, ist die Abnahme vom Kreuz Nro. 16. von dem großen Baumeister, dem alten Bramante. Das Gemählde zeichnet sich sogleich sehr vorzüglich aus, durch eine vortreffliche Anordnung. Ob die Kenner sie kunst-

reich finden mögen, weiß ich nicht, aber sie ist sehr verständig, ja groß in ihrer Einfachheit; das Bild ist wie aus wenigen großen Zügen und Verhältnissen ganz eigentlich gebaut und in baukünstlerischer Symmetrie zusammengestellt. Besonders die sitzende Heilige vorn zur Linken ist so würdig an das Ganze geordnet, wie man es wohl nur auf älteren Gemählden findet, und auch auf diesen nur selten. Zur Rechten steht der heilige Antonius mit dem Einsiedlerglöckchen; der heilige Hieronymus links, mehr hinten; Johannes, Nikodemus, Joseph von Arimathia umgeben die Mutter Gottes, die mitten auf dem Gemählde am deutlichsten heraustritt. Ihr Gesicht drückt den innigsten Schmerz, die Art, wie sie den Leichnam auf ihrem Schoos an sich hält, das rührendste Zartgefühl und Schonung aus. Herzlicher, treuer und redlicher kann wohl überhaupt der Schmerz nicht ausgedrückt werden, als in den Gesichtern aller Umgebenden, deren jeder irgend ein Werkzeug oder Zeichen der Marter einfältig emporhält und vorzeigt, und jeder denselben Schmerz, doch ohne Wiederholung, gleich innig und herzbewegend sehen läßt. Und diese Herzlichkeit, dies treulich Gemeinte der dargestellten Menschen, wie des Bildes selbst, ist es denn wohl, was es in so hohem Grade rührend macht, obgleich es ganz fern ist von allem Anspruch auf hohe Leidenschaftlichkeit und interessante Schönheit im sentimentalen Ausdruck, ganz einfältig und schlicht; und eben darum gewinnt man auch das Bild immer lieber, je öfter man es betrachtet. Die Farben sind in vielen Bildern anziehender, wiewohl der Gebrauch und die Anordnung derselben eben den Verstand verrathen, der im Bau des Ganzen sich verkündigt. Man-

che einzelne Theile wird man in andern Gemählden, wenn man eine Vergleichung anstellen wollte, was aber eigentlich nie geschehen müßte, wenn nicht die sichtbare Absicht des Künstlers selbst, oder die nothwendigen Bedingungen des Gegenstandes ausdrücklich dazu auffordern, leicht ausgezeichneter und schöner finden können. Durch den Charakter aber der herzlichen Treue und des redlichsten Gemüthes in einfältiger Kraft und Gradheit, welchen er den Freunden und der Umgebung des Heilands gab, dürfte der Künstler wohl die Wahrheit weit besser getroffen haben, als in spätern Zeiten irgend geschehen ist, wo uns in den Figuren der Apostel, wenn nicht blos auf kunstreiche Gruppirung derselben gesehen wird, Gestalten vorgestellt werden, die wohl für einen griechischen Philosophen passend seyn möchten, oder für einen römischen Staatsmann, oder gar für einen Athleten, nur aber nicht dem Begriff entsprechen, den wir uns von den Aposteln zu machen haben.

Eine heilige Familie von Andrea del Sarto Nro. 7. Kniestück; zeichnet sich aus durch die kräftige Ausführung, den schönen Kopf der Alten und die reizende lachende Fröhlichkeit der Knaben. Unter den Nachahmern des Raphael ist Andrea del Sarto vielleicht derjenige, der sich dem Meister in lieblichen Knabengestalten, worin Raphael sonst so unnachahmlich und unübertrefflich ist, einigemal wenigstens genähert hat; doch bleibt immer noch ein großer Abstand. Dasselbe Bild befindet sich auch zu Düsseldorf, aber nicht so gut gemahlt und mit einigen Aenderungen.

Das Bildniß eines Großmeisters des Maltheserordens nebst einem Edelknaben, von Michael Angelo Carravagio zeichnet sich unter den Bildern der spätern italiä-

nischen Schule erfreulich aus, durch das kräftige, fest auf und hervortretende Grade, durch das schöne ritterliche Costum im herrlichen goldglänzenden Panzer. Wer Bildnisse der altdeutschen Schule kennen zu lernen Gelegenheit hatte, der hat das freylich oft viel schöner und gründlicher gesehen. Für jene Zeit der italiänischen Schule bleibt es immer eine rühmliche Ausnahme.

Schon ganz aus dem Style der spätern Zeit, in der verschmelzenden, weichlichen und nach einer bloß täuschenden Natürlichkeit strebenden Farbenbehandlung, aber nicht ohne großes Verdienst in Rücksicht auf Gestalt und Bedeutung ist die Judith Nro. 3. von Christoforo Allori; Kniestück. Die Schönheit der hebräischen Heldin und die Pracht des Gewandes, so wie die Wahrheit im Kopf der fromm beschränkten, erstaunenden Alten ziehen den Blick darauf hin. Der üppig blühende Mund, die dunkelglühenden, in Schwermuth halb gesenkten Augen, die Fülle der braunen Locken, die eine ruhige Stirn, ein feines, aber edles Gesicht umwallen; der schlanke, zierliche Körperbau, so weit das schwere Gewand ihn errathen läßt; die gänzliche Nachlässigkeit, wie dieses Gewand ihr anliegt, dieselbe Nachlässigkeit in ihrer ganzen Haltung und der Art, wie sie das abgeschlagne Haupt und das große Schwerdt hält, dessen Schwere sie erst jetzt zu bemerken scheint; der Ausdruck nicht sowohl von denkendem Ernst, sondern von einer immer gleichen Traurigkeit, von einem stillen Ueberdruß; alle diese Züge zusammengenommen, lassen uns jene aus edelm Stolz, gläubiger Hingebung, Sinnlichkeit und Schwermuth zusammengesetzte Gemüthsstimmung ahnden, in welcher diese wunderbare Frau sich zu dieser That

berufen fühlen konnte. Die Erzählung, wie der Künstler sich selbst und seine Geliebte in diesen Bildnissen dargestellt haben soll, ist aus der Kunstgeschichte bekannt.

Ganz antik im Gegentheil, nicht durch erkünstelte Nachahmung der alten Marmorbilder, aber durch die Gesinnung, durch das Römisch Große, Freye und Kraftvolle, wie die Begebenheit aufgefaßt ist, sahen wir einen ächt christlichen Gegenstand behandelt, in dem Märterthum der heiligen Agatha, Nro. 60; einem Kniestück von Sebastiano del Piombo. Für Behandlung des Gegenstandes und Bedeutung, eines der lehrreichsten Bilder, das man sehen kann; ein classisches Gemählde, wenn irgend eines diesen Nahmen verdient. Nicht etwa, weil es den Anforderungen, welche die Theoretiker in ihren Lehrbüchern zu machen belieben, durch alle Kategorien entspricht, sondern weil die große schonungslose Kraft, die durchdachte Verständigkeit, die Würde und der große Sinn des classischen Alterthums, dieses seltne Werk durchaus beseelen und beherrschen. Der Tradition gemäß, ist die Zeichnung von Michael Angelo, welcher den im Colorit sehr hoch geschätzten venetianischen Künstler, mit dieser Nachhülfe, dem Raphael, in seiner eignen Gattung von Andachtsbildern und Oehlgemählden von geringerem Umfang, als einen gefährlichen Nebenbuhler gegenüber stellen zu können hoffte; und daher kommt es denn wohl, daß die gewöhnlichen Kenner nichts darzu zu loben wissen, als die bewundernswürdigen Verkürzungen. Jene Sage wird um so wahrscheinlicher, da ein andres Bild des Sebastian, die Mutter Gottes mit dem schlafenden Kinde von Engeln umgeben darstellend, nicht nur an Werth sehr weit unter jenem steht, sondern so ganz

verſchieden in der Art iſt, daß man gar nicht glauben ſollte, daß es von demſelben Meiſter ſey. Jedoch iſt zu bemerken, daß dieſe Formen hier durchaus nicht ſo übertrieben ſind, wie es ſich auf den kleinern Oehlgemählden des Michael Angelo ſonſt findet; ſie ſcheinen vielmehr ganz in dem letzten Style des Raphael zu ſeyn, da ſich dieſer auch dem Michael Angelo näherte, wie in den Tapeten, und beſonders auf der Transfiguration. Wie kann aber, höre ich unſre Leſer fragen, ein ſo grauſamer Gegenſtand der Stoff eines ſchönen Gemähldes ſeyn? Und in der That ſah ich auch viele Beſchauer, ſobald ſie hingeblickt hatten, ſich ſchaudernd wieder davon wenden, und den Künſtler wegen ſeiner Wahl tadeln. Dieſelben, welche dann wohl mit zufriedner Bewunderung lange vor dem Märterthum der heil. Agnes von Dominichino, oder dem bethlehemitiſchen Kindermord des Guido verweilten, ohne vor dem Gemiſch von Leichen und in Todesangſt Ringenden, den Blutſtrömen und den wüthenden Gebehrden im geringſten zu erſchrecken, oder ſich wegzuwenden. Und nichts von allen dem iſt doch in dem Bilde der heiligen Agatha ſichtbar. Kein Blut, kein krampfhafter Schmerz, keine Verwundung; denn noch haben die drohenden Marterwerkzeuge den Leib der Heiligen nicht wirklich berührt; auch nicht einmal der übertriebne Ausdruck einer teufliſch empörenden Bosheit findet ſich hier, wie es ſonſt mehrentheils auf Bildern dieſer Art gewöhnlich iſt. Es liegt daher wohl vorzüglich in der ernſten erſchütternden Wahrheit der Darſtellung, wenn der erſte Eindruck auf die meiſten ſo zurückſchreckend und entſetzlich wirkt, da alles Eckelhafte und Unedle in dieſem Bilde gerade ſo ganz vermieden iſt, wie

es vielleicht in keiner andern Darstellung eines Märterthums der Fall seyn möchte. Der Künstler hat den Augenblick unmittelbar vor der Ausführung gewählt; schon nähern die glühenden Eisen sich den Brüsten und dem herrlichen entblößten Leibe des hohen Weibes, und die dadurch so heftig erregte Erwartung kann allerdings etwas Peinliches haben; aber doch könnte es wohl nur derjenige allzu peinlich finden, der in dieser Pein eben nichts sieht, nichts fühlt, als die Pein, der gar nichts ahndet von der höhern göttlichen Bedeutung, und keine Freude empfindet, an der herrlichen Schönheit in Gestalt und Ausdruck, so wie in der Anordnung des Ganzen.

Die Composition ist sehr einfach. Die Figuren sind in Lebensgröße, das Bild ist aber doch von geringem Umfang, da die Figuren dicht zusammen stehen. In der Mitte ganz im Vorgrunde, die Heilige, bis auf die Mitte des Leibes nackt; zu ihren Füßen liegt ihr Obergewand, das Untergewand um Hüften und Lenden gewunden, ist vorn zusammengeknüpft. Sie ist rückwärts an eine Säule gelehnt, um welche sich auch ihre Arme zurückbiegen, und an dieselbe fest gebunden zu seyn scheinen; sie werden durch die Köpfe der beyden Henker, welche zu beyden Seiten stehen, verdeckt, und durch einen dunkelgrünen Vorhang, der von oben herabhängt. Ueberhaupt ist der peinliche Eindruck gewaltsamer Fesselung ganz vermieden; die Leidende scheint fast frey und freywillig unter ihren Henkern zu stehen. Zur Linken steht der Tyrann vor ihr, mit einem sonderbar verkürzten Arm auf einen Tisch gelehnt, der von dieser Seite den Vorgrund bildet; hinter ihm ein Begleiter der die Augen bedeutend niederschlägt,

auf der andern Seite ganz vorn, vor dem Henker rechts, liegt ein großes Messer auf einer grauen-Basis. Die Henker halten die Zangen mit beyden Händen; an der rechten Seite der Säule, welche den Hintergrund theilt, nimmt man einen Heerd und Feuer wahr, und kleine Figuren, welche mit den Zubereitungen der Marterwerkzeuge beschäftigt sind; an der linken Seite öffnet sich der Hintergrund und es zeigt sich hinter dem aufgezognen Teppich eine stille Landschaft und ruhiges Gewässer in heitrer Ferne. Vor dieser Landschaft und zunächst bey dem die Augen niederschlagenden Begleiter, stehen zwey römische Soldaten, mit blanken offnen Helmen, theilnehmende Zuschauer der Begebenheit.

Der Leib der Heiligen ist von heldenkräftiger jungfräulicher Schönheit und Stärke. Keine Lilien und Rosen, sondern die Farbe der ungeschwächten Gesundheit im hellsten Licht durchglüht die reinen festen Formen. Aus ihrem Gesicht spricht nicht eine übersinnliche Geistigkeit, sondern vielmehr eine irdische Heldentugend und Tüchtigkeit; in den dunkeln Augen die ganze Gluth des gefühlvollen Weibes, aber mit dem Ausdruck der Festigkeit, der Seelengröße, des Bewußtseyns der innern Würde; der nachläßige Fall der schwarzen Locken läßt dennoch die edle Stirn ganz frey, und den wunderschönen kräftigen Hals. Während der Leib selbst, still und ohne Verzuckung und Verrenkung der Marter Preiß gegeben ist, wendet sie den Kopf mit ergreifender Hoheit und in edler Bewegung gegen den Tyrannen. Sie spricht zu ihm, sie macht ihm den bittern Vorwurf: „Eines Weibes Leib hat dich getragen, ihre Brüste dich genährt, und du schämst

„dich nicht, sie den Henkern Preiß zu geben"? Nur in der Bläße verräth sich die Bangigkeit der irdischen Natur vor dem entsetzlichen Augenblick; ihr Blick und die hohen Züge sprechen mehr Zorn aus und Verachtung gegen den Tyrannen, als Sorge um sich selber. Mitten unter den Leiden triumphirt sie noch über ihn, der in sichtbarer innerer Unruhe vor ihr dasteht und sie anstarrt, als ob er an dem Schauspiel der Marter selbst, sich gegen Zweifel stärken möchte; die auffallend gezwungne Stellung, das beynah unnatürliche Aufstemmen des Ellenbogen an den Tisch, verstärkt noch den Ausdruck der innern Unruhe des Tyrannen, der sich selbst gleichsam in dem einmal gefaßten Unwillen fest hält, als ob die starrsinnige Härte gegen ein besseres Gefühl sich stemmte und es verdrängte.

Der Kopf ist übrigens von edler Form und sehr kraftvoll. Noch kraftvoller in ihrer Art die beyden Henker, welche der Heiligen die Brüste mit den glühenden Zangen abzureißen drohen. Sie sind, was sie seyn sollen: gemein, häßlich, und ganz gefühllos, bloß sorgfältig auf ihr Geschäft bedacht, wie wenn es irgend ein andres wäre. Die ungeheure Kraft aber in diesen Gesichtsbildungen und die unbeschreibliche Gründlichkeit und Objectivität der Ausführung mildert den Eindruck, ohne ihn zu schwächen, weil sie den Beschauer so gewaltsam auf den Charakter und die Form lenkt, daß das natürliche unvermeidliche Gefühl mehr nachstehen muß.

Noch merkwürdiger und auf dem ganzen Bilde vielleicht am größten gedacht, sind die beyden Soldaten mit offnen Helmen und Harnischen, die hinter dem Tyrannen der Begebenheit mit dem innigsten Antheil zuschauen.

Eine herzliche Rührung und der redlichſte Schmerz bricht auf ihren Geſichtern aus; kein wüſter Zorn gegen den Tyrannen zeigt ſich darin, und keine fruchtloſe Andeutung oder Beſtrebung von gutem Willen zu einer doch hier nicht anwendbaren und unmöglichen Hülfe. Stumme Zuſchauer deſſen, was ſie nicht ändern können und dürfen, ſehen ſie einzig auf die Heilige, denken und beachten nichts als dieſe, ſcheinen auf ihre Worte zu horchen, und durch ihr hohes und inniges Mitgefühl, wie durch eine begleitende Muſik, das Leiden, gleich dem Chore im griechiſchen Trauerſpiele, zu beruhigen, und das Gefühl des höchſten Schmerzens mit dem Gedanken der Nothwendigkeit und der ewigen Wahrheitsgeſetze zu vermählen. Beyde ſind ſich ganz ähnlich und beynah gleichend, in mehreren Perſonen gleichſam nur Ein Weſen darſtellend, und erinnern um ſo mehr an die Bedeutung des alten Chors bey einem ſolchen Trauerſpiele. Uebrigens ſind ſie in Stellung und Geſtalt ganz ſchlicht und martialiſch; nicht wild und ungeſtüm, aber von der männlichſten Feſtigkeit und auch im Charakter wie eiſern; um ſo rührender nur iſt das tiefe Mitgefühl grade ſolcher Heldenmänner. Die Ausſicht auf die ferne Landſchaft beruhigt die erſchütterte Seele, wie der Glaube an ein zukünftiges Glück. Keine Glorie, keine Engel ſchweben nieder, um der Märtyrin die Himmelspalme zu reichen, ſondern ihre ſtandhafte Seele eilt mit Zuverſicht auf die innre Kraft, der Gottheit zu und der ewigen Freyheit; und auch dadurch zeichnet ſich dies Bild vor den meiſten andern aus, welche ein chriſtliches Märterthum darſtellen. Gewiß iſt es in ſeiner Art fromm und mit einer hohen moraliſchen Andacht empfunden, aber

doch mehr im antiken Sinn, mehr ſtoiſch und römiſch, als eigentlich chriſtlich.

Wie hat man nur überhaupt die Martyria ſo unbedingt ganz im Allgemeinen und ohne alle Unterſcheidung verwerfen können, als ungünſtige und wohl gar unwürdige Gegenſtände der darſtellenden Kunſt; da doch dieſes nie genug zu preiſende Bild allein hinreichend wäre, eine ſolche Meinung zu widerlegen, und klar zu zeigen, wie man auch dieſen Stoff auf eine ſchöne und höchſt würdige Art behandeln könne! Aber freylich, man hat die große Frage über die eigentlichen und ſchicklichen Gegenſtände der Kunſt überhaupt und der Mahlerey insbeſondere, nur nach einer, aus dieſem oder dem andern halb mißverſtandnen philoſophiſchen Begriff ganz zufällig entſtandnen und höchſt einſeitigen Theorie blindlings und abſprechend entſchieden. Hätte man ſich zuvörderſt lieber auf dem geſchichtlichen Wege zurecht zu finden geſucht, ſo möchte die Antwort etwas anders ausgefallen ſeyn. Der älteſte Gegenſtand der chriſtlichen Mahlerey mag wohl derjenige ſeyn, der niemals ganz erſchöpft werden wird, noch auch jemals ganz erreicht werden kann; die Mutter Gottes mit dem Kinde. Nicht viel minder oder vielleicht eben ſo alt als dieſer, dürfte vielleicht der andre Gegenſtand ſeyn, der eben ſo oft wiederholt, aber noch weniger bis zur höchſten Vollkommenheit gebracht worden iſt, als jener; das Bild des leidenden, dornengekrönten Hauptes, des blutbeſprengten Heilandes, das Ecce Homo, und die Kreuzigung ſelbſt. Die Legende der heiligen Veronica beweißt wenigſtens nicht minder für ein ſehr hohes Alterthum dieſes Symbols, als die Legende vom heiligen Lukas für das Muttergottes-

bild. *) So wie nun der englische Gruß, die heilige Familie, die Anbetung der Könige, die himmlische Con-

*) Die ältesten Darstellungen von dem Leidenstode Christi waren ganz symbolisch, indem statt der wirklichen Menschengestalt des Heilandes, nur ein Lamm an das Kreuz geheftet, als sinnbildliche Erinnerung und Crucifix diente. Der Grund aber, warum man hier das symbolische Lamm wählte, statt den Erlöser wahrhaft in seiner leidenden Menschheit darzustellen, lag vermuthlich darin, daß man in der ältesten Christengemeinde, wie sie zum größern Theile aus dem Judenthum hervorgegangen war, durchdrungen von dem Glauben, daß Jesus von Nazareth wahrer Gott gewesen sey, wegen des mosaischen Verbots, daß man kein Bildniß von dem höchsten Gott machen soll, Bedenken gegen eine solche Abbildung in Menschengestalt trug, oder wenigstens den Schwachen unter den gewesenen Juden ein Aergerniß dadurch zu geben besorgte; bis dann bey mehr anwachsenden und befestigtem Christenthum alle solche Erinnerungen und Ueberbleibsel jüdischer Denkart und Besorgniß bald verschwunden sind. Den Uebergang von diesem rein symbolischen Kreuz mit dem Lamme zu der vollständigen, wahren Abbildung des sterbenden Erlösers bildet der Abdruck vom Gesicht des Heilands auf dem Schweißtuche der heil. Veronica, von welchem uns das wunderbare altdeutsche Bild in der ältesten, mehr griechischen Art, in der Boisseréschen Sammlung den erhabensten Grundtypus darbietet. Das Haupt allein, von aller Verbindung mit dem Körper abgerissen, als wunderbarer Schattenriß und Abdruck auf dem heil. Tuche bleibend, hält gleichsam die Mitte zwischen einem wirklichen Bilde und bloßen Zeichen. Unter den ältesten Marienbildern ist vorzüglich jene Art mehr symbolisch zu nennen, welche uns das Christkind, auf dem Schooße der Mutter, als schon heranwachsenden Knaben, mit einer Krone auf dem Haupt und auch die Mutter desgleichen mit der Krone der Himmels geziert, darstellt; denn diese Abbildung stimmt nicht überein mit der wahren Beschaffenheit der demüthigen Kindheit Christi. Es sind hier vielmehr willkührlich, obwohl künstlerisch vollkommen statthaft und richtig, zwey verschiedene Momente, welche geschichtlich getrennt sind, zusammengenommen und in Eins verschmolzen: die Mutter Gottes in der Kindheit

verſation alle mehr oder weniger an jenen einfachſten und reinſten Ausdruck der unendlichen Lieblichkeit erinnern, den innige Liebe je erſonnen hat; gleichſam nur eben ſo viel verſchiedene Ausdrücke und Variationen deſſelben ſind, geſchmückte Entfaltungen und Erklärungen für den irdiſchen Sinn; ſo ſpiegelt ſich auch in jeder untergeordneten Leidensgeſchichte, die höchſte aller Leidensgeſchichten von neuem ab. Die Kunſt aber und die Religion, von der ſie nie getrennt werden kann, ohne ſich ſelbſt zu verlieren, ſollen dem Menſchen nicht allein das Göttliche andeuten, wie er es rein von allen Verhältniſſen und im heitern Frieden ſich denken und ahnden kann, ſondern auch in ſeinem beſchränkten Verhältniß, wie das Göttliche ſelbſt im irdiſchen Daſeyn noch durchbricht und auch da erſcheint; d. h. ſie müſſen und ſollen uns darſtellen die tiefen Schmerzen der in die Sterblichkeit eingeſchloßnen, und auf dem himmliſchen Rückwege, allen Martern ſich ſelbſt freywillig hingebenden höchſten Liebe! Das Marienbild und das Kreuzesleiden, dieſes ſind die primitiven und mit allen ihren unendlich verſchiedenen Ausdrücken, Variationen und mannichfaltigen Zuſammenſetzungen auch

---

Chriſti, wie wir ſie uns da ganz natürlich und demüthig zu denken haben; und die als Königinn des Himmels gekrönte Maria. Jener andern ebenfalls ganz ſymboliſchen Darſtellung der Mutter Gottes, welche unter dem Nahmen der unbefleckten Empfängniß bekannt iſt, mit dem Monde zu den Füßen und von der Sonne umſtrahlten und Sternenumkränzten Haupte, von welcher weiter unten die Rede ſeyn wird, habe ich hier noch nicht erwähnen wollen, weil ſie, geſchichtlich genommen, einer ſpätern Zeit angehört.

nie zu erschöpfenden Gegenstände und Grundanschauungen, gleichsam die beyden ewigen Pole, der höhern wahrhaften Mahlerey. Einsiedeleyen, wozu auch in den Legenden so viele und so schöne Veranlassungen sich finden, sind freylich gefälliger und wohlthuender als ein noch so bedeutendes Märterthum; aber würde es nicht bald zur manierirtesten Einseitigkeit führen, wenn man immer nur nach dem Angenehmen und Erfreulichen streben wollte? Nicht zu gedenken, daß das Reizende grade diejenigen zu fliehen scheint, die ängstlich darnach haschen, und sich am liebsten freywillig zeigt; daher man es mit Dank annehmen und erkennen soll, wo es sich darbietet. Eigentlich fordern sollte man aber von einem Kunstwerke nicht den äußern Reiz und die sinnliche Schönheit, welche nicht überall mit der Wahrheit der Darstellung vereinbar sind, sondern zunächst und vor allem andern die hohe und göttliche Bedeutung, weil es ohne diese gar kein Kunstwerk zu heißen verdient, und mit dieser die Anmuth, als Blüthe und Frucht der göttlichen Liebe, sich oftmals von selbst einstellt. Dieser hohen, tiefen Bedeutung aber sind die Martyria gewiß in einem ganz vorzüglichem Grade fähig. Wenn der Mahler das Eckelhafte zu vermeiden weiß, so wird es ihm leicht werden, in diesem Gemisch von reinen und liebevollen Charakteren in den leidenden, von gemeinen, verwilderten, oder ganz boshaften, in den verfolgenden Naturen, und ihrem gegenseitigen Kampf, in mannichfacher Abstufung und Verschlingung, ein nur allzuwahres Bild von dem Trauerspiel des wirklichen Lebens zu entwerfen, und von dem Geschick, was die reinere Natur im menschlichen Verhältnisse meistentheils erwartet; wobey er,

wenn er sonst will, immer noch Gelegenheit genug finden wird, uns an die höchste Schönheit und Liebe zu erinnern. Nur freylich mit dem Unterschiede, daß das Märterthum des Rechtschaffnen und Frommen, im Kampf mit den Schlechten, in der Wirklichkeit mehr durch den ganzen Lebenslauf ausgedehnt und nicht so sinnlich zu erscheinen pflegt. Aber ist dies etwa ein Nachtheil für die Kunst? Sinnliche Lebendigkeit fordert sie, vor allen die Mahlerey; und die Zusammendrängung dessen, was in der Wirklichkeit weit zerstreut ist, in einen gewaltigen Brennpunkt, dürfte wohl grade der Hauptunterschied und recht eigentlich dasjenige seyn, was die Kunst, in der Behandlung des Einzelnen, von den Gesetzen des Wirklichen trennt und unterscheidet. So daß Martyria recht behandelt, wohl eher sogar zu den ganz angemessenen Gegenständen der Mahlerey gehören möchten; wenigstens sind sie weit brauchbarer für dieselbe, als für die Poesie, die wenn nicht viele andre Begebenheiten damit verknüpft sind, so daß das Märterthum nur einen Punkt oder den Gipfel eines größern Ganzen bildet, dieses allein darzustellen sich fast vergeblich bemühen, dadurch kalt und eintönig werden, oder im beßren Falle in ein ängstliches Ringen nach einer ihr doch unmöglichen sinnlichen Wahrheit der Darstellung verfallen würde. Wunderbegebenheiten, wie deren auch, da die ganze Legende gemahlt werden sollte, so viele gemahlt sind, scheinen dagegen eher ein ausschließliches Eigenthum des Dichters zu seyn, der allein sie hinreichend vorbereiten, und zur vollen und vollständigen, wenn gleich immer räthselhaft und geheimnißreich bleibenden Anschauung bringen kann; grade in diesem Geheimnißreichen und Räth-

selhaften scheint sich die Poesie vorzüglich zu gefallen und oft am glänzendsten zu zeigen; nur die ganz allgemein bekannten Wunder, wie die Himmelfahrt und Verklärung, haben den Vorzug, auch im Gemählde nicht dunkel zu seyn, oder kalt zu lassen.

Wie sonderbar schwanken überhaupt jetzt die Mahler in der Wahl der Gegenstände umher? Bald geben sie uns griechische und römische, bald ganz modern französische oder celtisch- ossianische Geschichten und Gestalten, oder endlich gar solche, die nirgends zu Hause sind, als in dem Kopfe des in falsche Theorie verirrten Künstlers. Möchte man doch lieber wählen auf dem gebahnten Wege der großen alten Mahler Italiens und Deutschlands weiter fortzugehen; es würde wahrlich nicht an Stoff fehlen, und man würde sehr irren, wenn man glaubte, der christliche Bilder-Cyklus sey schon erschöpft! Man gehe nur einmal die Kupferstichsammlung Albrecht Dürers mit Aufmerksamkeit durch. Welche Fülle von neuen und tiefen Ideen wird man da finden. Ich meyne nicht grade die apokalyptischen Bilder; das dürfte, so tiefen Sinn sie auch verrathen mögen, besonders für den Verstand der jungen Künstler ein sehr gefährliches Experiment seyn. Wie neu aber und wie reich ist er auch in den gewöhnlichsten Gegenständen! In seinen verschiedenen Behandlungen der Kreuzigung ist es auffallend und darf nicht weiter erwähnt werden. Aber auch in den Muttergottesbildern. Wo giebt es schon eine Madonna von einem großen Mahler gemahlt, wie die, nach der alten Idee der sogenannten Bilder von der unbefleckten Empfängniß, von ihm entworfene, mit dem Monde zu ihren Füßen, der hohen Krone über dem Haup-

te schwebend, die langen Haare bis auf die Füße und den Saum des Gewandes wie ein Schleyer herunterwallend. Wo gäbe es schon ein kunstvollendetes Bildniß, das uns die Königin des Himmels nach jener Vorstellung, in aller Herrlichkeit des Glanzes und der Lieblichkeit darstellte, und der Würde und dem Tiefsinn jenes alten Symbols ganz entspräche? Und wie tiefsinnig und reich ist nicht seine Mutter Gottes im Garten entworfen; in dem Garten, der durch die unermeßliche Fülle der mannigfachsten und üppigsten Pflanzen, in stiller Einsamkeit, wo hie und da sich seltsame Thiere zeigen, zu einem kurzen Inbegriff und reichen Sinnbilde der unendlichen Natur selbst erweitert ist? Wie kühn endlich und gleichsam an der äußersten Grenze des Wahren und Darstellbaren sind jene Versuche, wo er uns die Mutter Gottes sogar in ihrem irdischen Verhältniß und von häuslicher Sorge gedrückt, das Kind von Engeln umspielt, in der Handwerksstätte des irdischen Pflegevaters darstellt? Wo giebt es schon solche Bilder, die doch zum Theil nothwendig wären, wie wenigstens die Darstellung der sternbekränzten Mutter Gottes mit dem Monde zu ihren Füßen als Königin des Himmels dem christlichen Ideenkreise wesentlich ist, und die Darstellung der geistigsten Liebe im Mittelpunkt und Herzen des üppig blühenden Naturgartens demselben doch sehr nahe liegt. Wenigstens müssen dergleichen Bilder selten genug seyn; denn unter so reichen Sammlungen und Schätzen, wie sie Deutschland in Dresden und Düsseldorf, Frankreich in Paris und gegenwärtig auch Brüssel an Oelgemählden besitzt, wird doch nichts der Art gesehen. Zwar doch ein sehr altes Marienbild mit der Krone und dem

Mond zu ihren Füßen in dem Saale antiker Gemählde zu Brüssel; was aber doch keineswegs den Bedingungen einer so hohen Idee nur irgend entspricht. Wahrlich, wären schon vortreffliche Mahler vorhanden, die sich selbst wieder auf dem Weg der alten Kunst aus dem Irrsal moderner Kunstirrthümer emporgearbeitet hätten; so wäre es eines edeln und reichen Beschützers nicht unwürdig, durch einen großen angemeßnen Preis den Wetteifer der jüngeren Künstler wieder auf die wahren Gegenstände der Kunst zu wenden, und dazu etwa irgend eine der vorzüglichsten und edelsten von ihm selbst nicht ausgeführten Ideen Dürers zu wählen; wenn auch, wie sich versteht, mit der Freyheit, was weniger wesentlich oder mangelhaft ist in den Formen, und dem Auge nicht zusagt, mit Mäßigung zu verändern. In diesem Zutrauen, scheint es, hat der große Mann die Fülle seiner Entwürfe der Welt hingegeben, gleichsam den Ueberschuß seiner unerschöpflichen Thätigkeit, welcher das, was er bey seiner Gründlichkeit systematisch ausführen konnte, nicht genügen mochte. So angesehen, als eine Sammlung von künstlerischen Gedanken-Fragmenten, ein Vorrath von schöpferischen Kunst-Ideen, und nicht bloß als eine der Farbe beraubte und also höchst unvollkommne Nachbildung von Gemählden, lassen sich Kupferstiche als eine wesentliche Vorübung und Bedingung der gesammten Kunst, vollkommen rechtfertigen und billigen, und aus diesem Gesichtspunkte müßten wohl wenigstens die seinigen beurtheilt werden, und dann dürften sich auch wohl diejenigen, die hart auf Eisen schraffirt, dem Auge nicht auf dem ersten Eindruck wohlthun können, für den, der es ausführen wollte, durch

Angabe alles Wesentlichen vollgültig bewähren. Wie Dürer aber auch in dieser Gattung ausführen konnte, dies beweist das Blatt vom Hubertus und des Sickingen, der durch den Wald reitet. Hier vermißt man kaum die Farben, man sieht diese Stiche, wenn man anders einen guten Abdruck hat, wie ein gutes Gemählde, nie zu Ende; und wenn sonst das individuell Unerschöpfliche der geistigen Bedeutung und des Charakters nur ein Eigenthum und Vorrecht des alles durchwebenden Farben-Elements zu seyn scheint, nicht der körperlichen farblosen Linien; so ist hier gleichsam das Unmögliche geleistet, wie es den größten Meistern gegeben ist, an die äußerste Gränze der Kunst und ihres Gebietes zu streifen und selbst diese, des Rückweges immer sicher, auf einen Augenblick kühn zu überschreiten. Darum sind jene großen Kunstgestirne eben so gefährlich für ihre schwächeren Nachfolger, die sich leichtsinnig auf eine Bahn begeben, der sie nicht gewachsen sind. Und so hat denn auch Dürer durch sein Beyspiel, so wie auch manche der größten Italiäner, unschuldigerweise beygetragen zur Verbreitung jenes Grundirrthums der Neuern, der alles verderbenden und für die Anschauung und Theorie nicht minder als für die praktische Ausführung zerrüttenden Trennung von Zeichnung und Colorit. Denn, so wie nach der Lehre des Sokrates, derjenige, welcher zuerst das Schöne von dem Nützlichen unterschied und trennte, den ersten Grund zur Unsittlichkeit gelegt hat; so wie aus dem einen Grundirrthum des Carteſius, daß er eine absolute Trennung von Geist und Körper annahm, eine ungeheure Kluft zwischen beyden festsetzte, alle nachfolgenden Verwirrungen der Philosophie

nothwendig hergekommen sind; so dürfte sich auch wohl jene noch allgemeingeltende Trennung der Mahlerey in Zeichnung und Colorit, als Grundquell aller abgeleiteten Irrthümer auf diesem Gebiet, immer mehr bewähren. Dem Dürer ging es übrigens so, wie schon sonst in alten Zeiten manchem Philosophen, der mehr um die Wahrheit als um seinen Ruhm besorgt, da er nicht alles systematisch vollenden konnte, die ganze Fülle seiner Ideen der Welt vertrauensvoll hingab, dann eine kurze Zeit etwa von einigen seiner Zeitgenossen und Nachfolgern, oft ohne Anerkennung seines Verdienstes benutzt, ja beraubt ward, bis ein schwächeres Geschlecht, unfähig seine Andeutungen auszuführen, ja auch nur zu verstehen, dieselben bald nicht mehr beachtete und völlig vergaß. Wenn ich diese Sammlung von Dürer betrachte und dann an den Schwall von Skizzen und Kupferstichen denke, unter denen wir gegenwärtig leben, so glaube ich den großen Erfinder eines neuen Denksystems vor mir zu sehen, mit dem vollen Feuereifer der ersten Begeisterung und allen den tiefliegenden, vielleicht wahrhaft erhabnen Absichten, und dann den gleich nachfolgenden Secten-Haufen der leichtsinnigen Sophisten und süßlichen Aufklärer, deren Geschwätz wir auch jetzt, für die Kunst wie im bürgerlichen Leben, auf allen Märkten vernehmen.

Was mich in Paris besonders an Dürers Sammlung in dem Kupferstich-Cabinett anzog, war die Vorzüglichkeit der Abdrücke. Auch wurden meiner Nachfrage keine andre Gemählde des verehrten Meisters gewährt. Zwar sollen vier große Stücke von Nürnberg hergekommen seyn; doch diese sind, wie ein glaubwürdiger Mann

mich versichert, gemäß dem Decret über die Versendung der Kunstwerke in funfzehn große Departementsstädte, schon nach Rennes in der Bretagne deportirt, wo sie wohl schwerlich je das Auge eines deutschen Kunstfreundes wieder sehen wird!

In dem Schlosse zu St. Cloud sah ich mehrere Gemählde wieder, die wir schon im Louvre betrachtet und bewundert hatten: die Vermählung der heiligen Katharina mit dem Christkinde von Correggio, das herrliche Bildniß Pabst Julius des Zweyten von Raphael, und mehrere andre. Auch das Bildniß Karl des Achten, von Leonardo, welches unter seine ausgezeichnetesten zu setzen ist; es hat einen einfachen aber hellen Hintergrund, was seltner ist bey alten Bildnissen, und hier sehr gut zu dem hellen, verstandvollen und doch eines Helden nicht unwürdigen Charakter des Gesichts paßt. Die Wahrheit des Bildnisses ist so objektiv und gründlich, als man es von diesem Meister gewohnt ist, und zeichnet sich noch durch eine besondre Klarheit aus; ein Kopf, der ungleich anziehender und ungleich bedeutender ist, als das berühmte Bildniß Franz des Ersten, von dem ich zwey verschiedene Exemplare, eines in der Lucian Buonaparteschen Sammlung, eines im Restaurationssaale des Louvre sah; die breiten Züge des seltsam häßlichen Gesichts mit den kleinen blinzenden Augen hat selbst Leonardo's Behandlung nicht adeln können. Das wichtigste Gemählde, dem ich hier meine Betrachtung widmen konnte, aber freylich nur während einer bald verschwundnen Stunde, ohne die Beschauung wiederholen zu dürfen, ist die berühmte Madonna della Sedia von Raphael. Die bezaubernde Lieb-

lichkeit dieſes Bildes iſt allgemein bekannt, da ſie ſelbſt in dem Kupferſtich wie in ſo manchen Kopien noch unverkennbar iſt. Die heil. Jungfrau hat nicht ganz die zarte Lieblichkeit der Maria im Garten von demſelben Meiſter erreicht, noch auch die idealiſche der groſſen Mutter Gottes in Dresden; ſie ſteht zwiſchen beyden Extremen in der Mitte, und iſt in dieſer Hinſicht der Madonna auf der geprieſenen heil. Familie im Pariſer Muſeum, der Madonna de Foligno, der del Candelabro in der Lucian Buonaparteſchen Sammlung, und der del Impannato im Pallaſt Luxemburg zu vergleichen. In allen dieſen dürfte ungefähr daſſelbe Schema zum Grunde liegen, nur möchte die Madonna della Sedia ohne Vergleich die gelungenſte ſeyn, und für alle andre gelten können. Ueberhaupt ſcheint Raphael in Kindern und Köpfen von Alten immer gleich glücklich, unerreichbar und einzig zu ſeyn ſcheint; in weiblichen Köpfen hingegen hat er einigemal die höchſte mahleriſche Schönheit, ſowohl die individuelle, als die idealiſche erreicht; oft aber ſehen wir auch darin mehr ein edles und groſſes Streben nach einer beſtimmten Art von Schönheit, als dieſe ſelbſt. In dem Chriſtkinde auf der Madonna della Sedia hat der Künſtler die Göttlichkeit deſſelben durch eine ganz ungewöhnliche und beynah mehr als natürliche Kraftfülle ausdrücken wollen. Doch hat es noch nicht die ſtrenge Hoheit im Blick wie das Chriſtkind auf dem Bilde in Dresden. Es ſchaut ernſt, offen und groß darein, aber die Stellung iſt mit Abſicht eher knabenhaft nachläſſig, mit den Fußzehen ſpielend. Uebrigens war mir auf dieſem Gemählde das Farbengewebe, wenn ich mich dieſes Ausdrucks bedienen darf, ſehr merkwür-

dig. Mich dünkt auch in der Farbe und Farbenbehandlung zeigt sich recht deutlich die große Verschiedenheit und Verschiedenartigkeit der vielgestaltigen Kunst dieses reicher Meisters. In vielen Gemählden zeigt er eine entschiedne Vorliebe zu starken Massen eines entschiedenen kräftigen Grün, Roth und Weiß; denselben einfachen großen Grundaccord der Farbe, auf welchen auch Dante den höhern lichtvollern und farbigern Theil seines unendlichen Gedichts ausdrücklich gründet. In andern Gemählden, wie in der Gärtnerin und in der Madonna der Lucianschen Sammlung ist die lieblichste frischeste Carnation das Herrschende, von lauter Helligkeit und Heiterkeit umgeben. In noch andern, wie im Johannes zu Düsseldorf, so weit man von diesem nach den Veränderungen, welche die Zeit darin gemacht haben mag, noch urtheilen darf, und wenn er anders wirklich für ächt Raphaelisch gelten kann; ferner in dem Engel Michael zu Paris und in der Transfiguration, so wie in mehrern andern Bildern, sucht er mehr die dunkeln Schatten, die Verschmelzung und Gegensätze des Dunkeln und Hellen, die kleinern Massen nicht so frischer Farbe, unter denen auch den blauen eine große Stelle eingeräumt wird, wie solches in der spätern italiänischen Schule anfing herrschend zu werden. Der durchaus hellbraune Ton des nicht fertig gewordenen Bildes zu Brüssel, würde doch auch wohl bey weiter ausgeführter Vollendung geblieben seyn; und die Madonna della Sedia endlich, hat noch einen ganz andern Farbencharakter, den ich als den vielfarbigen, oder bunten bezeichnen würde, wenn man dieses Wort in einer edleren Bedeutung zu nehmen gewohnt wäre. Es zeigt sich hier

wieder mehr Neigung zum Grünen, Rothen und Hellen, aber nicht in breiten Massen, vielmehr so wie auf einem köstlichen Teppich, die bedeutendsten und freudigsten Farben nicht in großen Parthien sich gegen einander stellen und ordnen, sondern in zarten Kränzen und Blüthen, in feinen und zierlichen Wendungen sich vielfach durchschlingen und kunstreich verweben, so daß jeden Sinnbegabten mit dem Begriff der wahren Pracht zugleich das Gefühl der herrlichsten Fülle und Freude durchdringen muß. Wer die Madonna della Sedia und die Gärtnerin sehen, und noch behaupten oder glauben kann, Raphael sey ein schlechter Colorist gewesen, dessen Augen und Sinne müssen nicht die empfindlichsten seyn. Uebrigens sind die allgemeinen Aeußerungen über Raphael, die hier vorkommen, durchaus mit der Einschränkung zu verstehen, daß sie sich nicht auf die Frescobilder in Rom, sondern nur auf die Oelgemählde beziehen, von denen ich die meisten und anerkannt wichtigsten zu sehen Gelegenheit hatte. Die Madonna della Sedia ist übrigens dem einfachen Gegenstande nach, indem es uns die Mutter Gottes mit dem Kinde auf dem linken Arm, das Haupt sanft dagegen geneigt, ganz ohne weiteren Schmuck und Umgebung, als den anbetenden kleinen Johannes zeigt, den ältesten Marienbildern, die gerade nur dasselbe darstellen, auffallend nah verwandt; und es ist der Bemerkung nicht unwerth, daß grade das Lieblichste der neuern Kunstblüthe und geschmückteren Ausbildung mit der schlichten Einfalt und Schönheit des ältesten Anfangs so nah zusammen trift. So wie nun dieses Bild der Lieblichkeit nebst der holden Gärtnerin, an der Gränze zu stehen scheint zwischen zwey großen Epochen in

Raphaels Kunstgeschichte; so wie es uns die fromme Innigkeit und Liebe seiner Jugend in aller Entfaltung und Schmuckesfülle seiner blühendern, reifen und reichsten Zeit darstellt, da er hingegen späterhin dem glänzenden Meteor Michael Angelo's und der Antike nachfolgend, den Weg der frommen Liebe mehr verlassen hat; so vereinigt auch das wunderbare und herrliche Bild von der heil. Cäcilia die eigenthümlichen Schönheiten seiner verschiednen Lebensstufen, zu einem vollen Einklang hinreißender Begeisterung. Auch in Rücksicht des Farbenreichthums und der Gewänderpracht, könnte man die heil. Cäcilia mit der Madonna della Sedia zusammen stellen. Dieß und die äußerst sorgfältige Ausführung, sind denn wohl die Ursache, daß die in Dresden befindliche, sonst vielleicht verdienstliche und lobenswerthe, alte Copie dieses Bildes, im Eindruck so unendlich weit hinter dem Original zurücksteht, weiter als andre gute Nachbildungen. Das herrschende Motiv in dem Bilde der heil. Cäcilia ist das hinreißende Gefühl der innigsten Andacht, die im irdischen Herzen nicht mehr Raum findend, in Gesänge ausbricht; so wie man auch wohl auf großen Anbetungsbildern des Perugino alles in eine fromme Begeisterung hinschmelzen sieht. Aber da ist es eine stille Andacht, wie die feyerlichen langgezognen Töne alter Kirchenhymnen; in Raphaels Bilde ist die Beziehung auf Musik noch bestimmter, und es ist die ganze geheimnißvolle Tiefe und Wunderfülle dieser magischen Kunst andeutend hier entfaltet. Der tiefsinnig in sich versunkne Paulus, mit dem gewaltigen Schwerdt zur Linken, erinnert uns an jene alte Kraft der Melodieen, welche Thiere bezähmen und Felsen bewegen konnte, aber den

Menschensinn zerreißen, den Geist und die Seele durchschneidend; die harmonische Hoheit der gegenüberstehenden Magdalena, deren vollendete Schönheit in den nach dem Beschauer gewendeten Gesichtszügen der Dresdner Madonna auffallend ähnlich ist, erinnert uns an den holden Einklang der in ewigem Frieden beseeligten Geister, welcher in den Zaubertönen der irdischen Musik zwar schwächer, doch aber noch vernehmlich wiederklingt. Die Seele der in der Mitte stehenden, lobpreisenden Cäcilia ergießt sich in einen Strahl grade aufwärts, der verklärte Ton dem himmlischen Lichte entgegen; durch die beyden andern Nebenfiguren, welche den Raum zwischen jenen drey Hauptfiguren ausfüllen, rundet sich das Ganze zum vollen ununterbrochnen Chor. Der kindliche Kreis der kleinen, ganz oben in Wolken schwebenden Englein, ist gleichsam der himmlische Wiederschein und Nachhall des großen Chors. Der klare Vorgrund und die verschiedenen zerstreut umherliegenden Instrumente stellen uns die ganze mannichfaltige wunderbare Welt der Klänge und Töne vor, auf deren Boden das kunstreiche Gebäude des heiligen Gesanges ruht und sich aus ihm erhebt. Der Sinn, die Seele des Gemähldes ist durchaus gefühlvoll, ganz begeistert und musikalisch; die Ausführung im höchsten Grade objektiv und gründlich.

Ungeachtet aber hier der Gegenstand selbst eine Veranlassung dazu enthalten konnte, so herrscht doch in diesem wunderherrlichen Gemählde nicht bloß jene schwebende Anmuth und seelenvolle Begeisterung, welche bey den musikalischen Gefühlsmahlern das vornehmste ist; sondern es tritt vielmehr die hohe Poesie, welche diesen gebohrnen Dichter und Ersten unter den Mahlern, vor allen andern,

welche bloß Mahler sind, auszeichnet, grade in diesem Gemählde am hellsten und in voller Herrlichkeit hervor. Es ist die klare Begeisterung, welche den Verstand zugleich mit der Fantasie durchstrahlt; zwar hoch befügeln, mit dem glänzenden Sternenbande geziert, und von hohen Lorbeern unkränt, so wie Raphael dieselbe Poesie im Saale der Disputa abgebildet hat, ganz „im Anhauche der Gottheit"; zugleich aber nahe befreundet mit jenen andern umgebenden Gestalten, mit der Erkenntniß der Natur, oder der Philosophie in ihrem Sternenmantel, dem bunten Gewande voll Thiergestalten, und der übrigen Fülle lebendiger Symbolik; so wie auch der Theologie oder Wissenschaft der göttlichen Dinge, und dem rechten Gleichmaß in der Wagschale der einsichtsvollen Gerechtigkeit. Aber nicht bloß der göttliche Anhauch des Parnaß, oder einer heidnischen Muse und bloß spielend in Bildern dichtender Fantasie war die Quelle, welche den Raphael begeisterte und der die Poesie seiner Gemählde entquoll; sondern das Licht der Wahrheit war über ihn ausgegossen, und alle Seeligkeiten und Geheimnisse des Himmels standen offen vor ihm, daß er sie nachbilden sollte in Farben und Bildern, zur Verherrlichung der Kirche und des göttlichen Glaubens. Verschwenderisch ausgeschüttet, obwohl in klarster Gestaltung geordnet, steht diese mahlerische Poesie, in der Krone seiner Werke, in der Disputa, den ganzen Himmel umfassend, vor uns; und deutet uns erst recht die hohe Bestimmung des Raphael selbst und der katholischen Kunst überhaupt, welche er zu vollenden und auf den Gipfel der Vollkommenheit zu bringen, berufen und gesendet war. Dazu war ihm die Fülle der Gaben und

Gnaden verliehen; alles gelang dem Beglückten wie von selbst, der schon als Jüngling die erfahrensten Meister, wie ein Wunder der Natur, überflügelte. Es ist nicht bloß, daß er den frommen Sinn der älteren Mahler, wie eines Angelico oder Perugino, mit aller Blüthe der Kunst und dem Gipfel der Bildung zu vereinigen wußte; sondern wenn je ein Mahler nicht bloß himmlisch begeistert, sondern göttlich erleuchtet genannt werden darf, so war es Raphael. Was wäre diesem Sterblichen, möchte man wohl fragen, der in so kurzem Leben so Unerreichbares vollendet hat, nicht noch alles zu erreichen möglich gewesen, auf welche kaum noch denkbare Stufe der Vollkommenheit würde er die Kunst nicht geführt haben, wenn ihm die Natur zu ihren übrigen Gaben ein Greisenalter zugemessen hätte, wie so manchen andern seiner Zeitgenossen unter den Meistern der Kunst! Erwägen wir aber nun genauer das traurige Geschick seines frühen Todes, so ergreift uns die innigste Rührung, und ein ernster Gedanke löst uns das beklagenswerthe Räthsel seiner unterbrochnen Laufbahn. Denn eben weil er das himmlische Feuer in dem anvertrauten Krystall, auch im Leben nicht sorgsam genug bewahrte, und damit er nicht etwa in der Kunst selbst die zarte Gränze der himmlischen Schönheit verliehren und verletzen möchte, ward das Gefäß zurückgenommen und der Faden abgerissen; und mit ihm, der sie hatte vollenden sollen, blieb die Blume der christlichen Kunst, mitten in ihrer vollsten Entfaltung, unvollkommen und halb entblättert stehen.

In dem Pallaste Luxemburg ist gegenwärtig eine Gemählde-sammlung aufgestellt und eröffnet worden, welche

dem dermaligen Senate der Franzosen eigen seyn soll. Außer vielen andern modernen Gemählden, ist ein Saal fast ganz ausgefüllt mit Stücken von Rubens, welche die Geschichte der Maria von Medicis in einer Reihe allegorisch darstellen. Leicht können diese Bilder den Vorzug verdienen vor denen desselben Meisters auf der großen Sammlung im Louvre, wenigstens in Rücksicht des Strebens nach erfinderischen Ideen. Aber sie sind sehr schlecht erhalten, und wer es für nothwendig hält, um das Ganze der Kunstentwicklung, selbst mit allen merkwürdigen Verirrungen, die dazu gehören, vollständig verstehen zu können, sich auch von der Manier dieses Mahlers einen Begriff zu verschaffen, der müßte sich doch wohl einzig an die Düsseldorfer Gallerie halten. Eine Reihe von Bildern des Le Sueur in kleinem Verhältniß die Geschichte des heil. Bruno darstellend, zeichnet sich, wie dieser Künstler überhaupt in der französischen Schule, sehr vortheilhaft aus; da ist nicht die sinnverwirrende Prahlerey des Le Brün *), die gesuchte Schulgelehrsamkeit des Poussin;

*) Zum neuen Beweise, welche hohe Vortrefflichkeit, ein an sich durchaus manierirter Mahler, der aber von Natur mit einem großen Talente begabt ist, oft in einem einzelnen Werke erreichen kann, wenn er durch irgend einen Umstand veranlaßt wird, seine gewohnte Sphäre zu verlassen und aus seiner Manier herauszugehen, kann ein großes Familiengemählde der in der Kunstgeschichte wohl bekannten Köllnischen Familie Jabach von Le Brün dienen, welches ich zu Köln im Jahre 1818. bey den Herren de Groote zu sehen Gelegenheit hatte. Wahrscheinlich hatte sich der französische Meister bey diesem Gegenstande absichtlich vorgenommen, die einfache, schlichte Art und treue Wahrheit der besten Niederländer zu befolgen und zum Vorbilde zu nehmen; oder

man bemerkt Gefühl, Gefühl für Farbe sogar, und überhaupt etwas Seelenvolles. Aber doch ist alles nach Art der französischen Schule, wo sie nicht theatralisch auffallend und übertrieben ist, und das stille Sinnige, zur Abwechslung, als Gegensatz jener gewöhnlich vorherrschenden Weise, sucht, eher matt in Umriß und Farbe. Man kann sich der Theilnahme nicht erwehren mit dem liebenswürdigen Geiste der von wahrer gründlicher Bildung entfernt, mitten unter lauter Eitelkeiten eine flache Aussenseite gewinnen, und nach seinem innern, bessern Streben, eigentlich verlohren gehen müßte; aber freylich ist es kein Kunstgefühl was man empfindet, sondern nur ein menschliches Mitgefühl, wie es etwa auch die dichterische Liebenswürdigkeit des Racine uns einflößt, mit welchem Le Sueur eine auffallende Familienähnlichkeit zu haben scheint. Und so ist denn auch von den einzelnen Bildern nicht weiter viel zu sagen.

Von altitaliänischen Gemählden bemerkte ich nur zwey in dieser Sammlung. Eine Danae von Titian; diese hing aber so hoch und ungünstig, daß ich nichts davon sagen darf. Ferner die Madonna dell' Impannato von Raphael; auffallend ist darin das ganz übertrieben hohe Alter der

---

es hat ihn auch der Gegenstand selbst dahin geleitet. Bewundern muß man aber das Talent, mit dem er dieses ausgeführt, und wie er sich die mahlerische Wahrheit, als ob es auch nur eine andre, ihm sonst fremde Manier wäre, in diesem Einen Gemählde zu eigen zu machen gewußt hat; wobey ihm sein sonstiger Hang, in das Grose zu gehen, eher zu Statten kam, als hinderlich war, indem nun grade aus dieser Mischung mit der einfachen niederländischen Wahrheit eine ganz eigenthümliche Vortrefflichkeit entstanden ist.

heil. Elisabeth; vielleicht ist es Portrait; denn auch auf der heil Familie zu Düsseldorf fand ich es fast ganz gleichend wieder. Die Gestalt der Maria ist ungefähr nach demselben Schema entworfen, wie die von Foligno, und auf der heil. Familie des Louvre. Das Bild nimmt in der Reihe der Madonnen des Raphael immer eine bedeutende Stelle ein, und hat unstreitig viel Verdienstliches. Es ist bey der gewaltigen, und eigentlich immer noch fortgehenden Dislocation so vieler der wichtigsten Kunstwerke manchem Freunde derselben vielleicht nicht unangenehm, gelegentlich Nachricht zu finden, wo sie hingerathen und wo sie jetzt zu sehen sind; in dieser Rücksicht glauben wir uns auch eine kurze Anführung solcher altitaliänischer Bilder verstatten zu dürfen, welche für die eigne Betrachtung nicht so fruchtbar waren, als andre, oder von denen in andern deutschen Beurtheilungen schon hinlänglich die Rede gewesen ist.

Die altfranzösischen Denkmahle, welche aus allen zerstörten Kirchen und Klöstern in Trümmern herausgerissen und halb vernichtet oder verstümmelt, dann aber wieder mit rettender Vorsorge gesammelt und in dem kleinen Augustiner-Kloster in chronologischer Ordnung aufgestellt wurden, und von denen Lenoir einen sehr ausführlichen und vortrefflichen Katalog gegeben hat, zeigen wenigstens in mehreren der auffallendsten Beyspiele mit der größten Anschaulichkeit, was die Kunst, besonders die Sculptur, nicht seyn sollte. Schwerlich würde man es sich denken können, wenn man es nicht vor Augen sähe, wie weit, und daß eine noch menschliche Fantasie wirklich so weit verirren könnte, als es vielen der französischen Bild-

ner, in treuer Nachahmung bekleideter, oder gar nackter auf ihren Särgen ausgestreckt liegender Leichname, oder der im modernsten Geschmack gekleideten, umher knieenden Damen und Herren, wie wir hier sehen, widerfahren ist. Manche den gothischen Kirchen entrißne Steinbildniße der alten fränkischen Könige aus der früheren Zeit, würden für die Geschichte der christlichen Baukunst im Mittelalter wohl eine nähere Untersuchung verdienen. Auch machen einige Alterthümer der Mahlerey, diese Sammlung bemerkenswerth. Das älteste ist wohl ein russisches Marienbild, welches in der That aus der frühesten Zeit zu seyn scheint. Da bey den griechischen Christen insonderheit, die Priester selbst die Mahlerkunst zu üben pflegten, so darf es um so weniger befremden, daß mit dem Christenthum zugleich auch die griechische Mahlerey zu den Moscoviten gelangt sey. So befinden sich auch drey zusammengehörige kleine Miniaturbilder, Gott Vater mit einigen Nebenfiguren vorstellend, von russischer Arbeit, aber ziemlich in griechischem Styl, aus den ältesten Zeiten des Christenthums, in der Antiquitätensammlung der Nationalbibliothek. Das Marienbild unter den altfranzösischen Denkmahlen, Nr. 8. S. 101. des Katalogs, ist fast in Lebensgröße und hat ziemlich gelitten; eine fremde Nationalgestalt und Gesichtsbildung ist, in dem Christkinde besonders, unverkennbar, und sogar sehr auffallend. Desto merkwürdiger ist es, daß das Gesicht der heil. Jungfrau, dem Schema nach, so vielen andern gleicht, welche bey so ganz andern, sehr entfernten Völkern, gleichfalls in den ältesten Zeiten, fast eben so entworfen wurden; dasselbe länglichte Gesicht, die gleiche Regelmäßig-

keit der Züge, kleiner Mund, hohe Stirn, Senkung des Haupts und des Blickes auf die Seite nach dem Kinde. Auf der Brust, und auf dem das Haupt umgebenden Gewande über der Stirn, ist ein Stern gebildet, vermuthlich nach der in alten Kirchenliedern üblichen Benennung der heil. Jungfrau, als Morgenstern oder Meeresstern. Man dürfte dies für ein allgemeines Kennzeichen der älteren Marienbilder halten; denn ich fand es auch auf einem unstreitig sehr alten, das aus der Kirche St. Luigi in Rom, wo sich unter manchen mittelmäßigen Bildern auch viele sehr merkwürdige Alterthümer befunden haben müssen, nach Paris gekommen ist, und welches ich im Restaurationssaale des Louvre sah.

Ferner sind in jener Sammlung der altfranzösischen Denkmahle mehrere, nicht blos durch ihr Alterthum, sondern auch durch ihre Vortrefflichkeit merkwürdige Glasgemählde aufbewahrt. Unter die schönsten gehören wohl, eine heilige Veronica mit dem Schweißtuche auf Christi Hingang zum Kreuz, und der englische Gruß. Nr. 16 und 18. S. 298; beyde alt, der Zeit und auch dem Style nach, und beyde den schönsten und vollendetsten Oelgemählden an die Seite zu setzen, vorzüglich der englische Gruß. Besonders auffallend und wohlthuend war mir die Farbenbehandlung; die Mitte ganz hell und licht; die großen Massen von blendend starkem Blau und Roth umgeben nur den mittleren Theil, der dadurch auf das schönste ausgezeichnet wurde. Noch mehr aber war mir die Farbenwirkung an einem großen Ecce Homo von Dürer merkwürdig. Wie es entworfen sey, kann man sich leicht denken, da er diesen und die damit verwandten Gegen-

stände in Oelgemählden und Zeichnungen so vorzüglich oft variirt hat; der leidende Erlöser von der höchsten sittlichen Schönheit, die höhnenden Krieger Caricaturen von Bosheit und Rohheit, aber Caricaturen von einer unergründlich tiefen Bedeutsamkeit. Es mag diese Behandlung des so oft von ihm gewählten Gegenstandes nicht unter die schlechtesten von Dürer gehören; aber die alles übersteigende Wirkung, welche es macht, rührt doch wohl größtentheils mit von der brennenden Farbenkraft her, worin keine andre Art es der Glasmahlerey gleich thun kann. So wie die grellen Dissonanzen in der Musik von großen Meistern oft zum Ausdruck der höchsten, fast an Verzweiflung gränzenden Leidenschaft mit größter Bedeutsamkeit benutzt worden sind, so dürften die beynah schreyenden Farben der Glasmahlerey vorzüglich geschickt seyn, die ganze Tiefe der höchsten Leiden und Leidensgeschichten mit voller Gewalt in Auge und Herz der Beschauer einzudrücken; versteht sich, wenn die Dimensionen des Gemähldes, und der Standort des Anschauens ungefähr sind, wie bey großen Werken in Oelfarbe. Wo im Chor altgothischer Kirchen die schmalen Fenster in eine dem Auge fast unermeßliche Höhe hinaufsteigen, ist dann kaum noch eine Wirkung wie von einem einzelnen Gemählde möglich; da wirken die Glasmahlereyen nur wie Teppiche von bunten Krystallen gewebt, wie eine durchsichtige Mosaik der hellschimmerndsten Edelsteine, in großen Parthien aufs kühnste durch einander geworfen, wo der Himmel durch die höchste Farbenpracht der Erde wie in lichten Flammen hereinbricht. Sie wirken auf diese Weise im Ganzen und in Masse, wenn gleich selten und nur bey gewissen

bestimmten Beleuchtungen jedes Einzelne ganz deutlich unterschieden werden kann. Vortrefliche Glasmahlereyen der Art sah ich in der schönen, unvollendet gebliebenen, gothischen Kirche St. Gudula zu Brüssel, und sehr viele zu Kölln. Paris ist nicht besonders reich daran. Die Kirche Notre Dame, das einzige Gebäude daselbst, was als ein wahrhaftes Kunstwerk der Architektur betrachtet werden kann, aber ungünstig und niedrig gelegen, nicht fertig gebaut, und inwendig durch moderne Abrundung der Säulen sehr verschimpft worden ist, was freylich durch die aus der Schreckenszeit herrührenden Verstümmelungen nothwendig geworden war, enthält keine bedeutende Verzierungen der Art. Einige bessere finden sich in den obern Fenstern der Kirche St. Sulpice; besonders ein heil. Dionysius mit dem Haupte in der Hand fiel mir auf, und ein Kelch mit der Hostie in einer Glorie oben darüber.

Unstreitig ist die Glasmahlerey eine eigne bestimmte Gattung der Mahlerkunst. Es ist ein ganz falsches Princip und irriger Grund der Eintheilung für die Mahlerey, wie mehr oder weniger für jede materielle und unmittelbar in der Materie bildende und darstellende Kunst, wenn man dabey die Verschiedenheit der dargestellten Gegenstände zum Grunde legt. Denn diese sind ja in der vollständigen wahrhaften Kunstdarstellung nur Mittel und Zeichen oder Bilder; Zweck aber und Ziel des Ganzen ist die Bedeutung, der in jenen Bildern oder Zeichen verborgne höhere Sinn, den man auch wohl den geistigen Gegenstand nennen mag. So haben wir schon früher gezeigt wie das Portrait, die Landschaft, das Blumenstück, Stilleben, die Caricatur, erst durch einen bedeutsamen

und großen Gebrauch in dem sogenannten historischen Gemählde, welches man wohl schicklicher das vollständige oder das symbolische nennen könnte, wenn es als das einzige wahrhaft und mit Recht so zu nennende Gemählde nicht noch besser aller speciellen Bezeichnung entbehrte, ihren vollen Sinn und ihre ganze Wirkung erhalten, erst da an der rechten Stelle das sind und werden, was sie seyn können und sollen. Wir haben also gezeigt, daß diese sogenannten Arten der Mahlerey, wenn gleich in den Studien des Künstlers manchmal sich trennen darf, was im vollendeten Werke vereint seyn soll, eigentlich keine sind, sondern nur Theile und Glieder: und eben dieß ließe sich leicht auf die noch übrigen seyn sollenden Gattungen, der Schlachtgemählde, Miniaturbilder, Conversationsstücke u. s. w. ausdehnen. In der materiellen und unmittelbar in einem körperlichen Stoff bildenden und arbeitenden Kunst, sind die äußern materiellen Bedingungen natürlicherweise die bestimmendsten. Der Ort zum Beyspiel ist von der größten Wichtigkeit und wäre schon ein weit besserer Grund der Eintheilung, als die Gattungsverschiedenheit der gewählten Gegenstände. Ein jedes gute Gemählde soll für einen bestimmten Ort gewahlt seyn, und die meisten alten sind es auch; etwas andres ist ein Altargemählde, etwas andres die Darstellungen, welche den Umgang des Chors zu verzieren bestimmt sind, etwas anders ein Gemählde im Refectorium eines Klosters, oder in der Zelle. Bey den guten alten Mahlern unterscheidet sich dieß leicht; ja auch das Bild was für den Hauptaltar bestimmt ist, oder für den kleineren Nebenaltar, unterscheidet sich bey solchen nicht durch die Größe allein, sondern auch in der Behandlungs-

art; so das mittlere Hauptstück, und die begleitenden Gemählde der beyden Seitenflügel, endlich das innere und das äußere Gemählde derselbigen. Auch in der Natur giebt es kein Gebäude, das in unbestimmter Allgemeinheit vorhanden und wirklich seyn könnte; und so ist auch jedes Werk der sinnlichen Kunst an eine bestimmte Stelle gebunden, oder würde, wenn es in diesem Stücke der größern Freyheit der Poesie nachstreben wollte, nur in das Leere und Unwirksame verschweben. Weit wichtiger aber noch ist die Verschiedenheit der Materie in der Mahlerey; und wie die wundervollen Verzierungen gothischer Baukunst nur in zartem Sandstein, griechische Bildnerey nur in weichem Marmor möglich, für den ägyptischen Riesenstyl aber Granit und Basalt durchaus am günstigsten seyn dürften, so ist es auch der verschiedene Stoff auf dem und mit dem gemahlt wird, allein, welcher wahrhaft verschiedene Gattungen hervorbringt, wie Oelmahlerey, Glasmahlerey, Alfresco; weil diese Verschiedenheit der Materie, wenn der Künstler alles Ungünstige, was sie hat, vermeiden, alles Günstige aber, was sie ihm darbietet, benutzen will, die äußern Gegenstände mögen seyn, welche sie wollen, eine totale Verschiedenheit der Behandlungsart erheischt und mit sich führt.

Nach dieser kleinen Abschweifung kehren wir zurück zu der Aufzählung merkwürdiger alter Gemählde, wo wir zuerst noch einiges nachholen wollen, was in den vorigen Sendungen versäumt worden ist. In der Nachricht von der Lucian Buonapartischen Sammlung, die nun nach Rom abgeführt worden, ist eine merkwürdige Grablegung des Giorgione in Proportion, übergangen. Ein kleines Bild,

aber vom großem Werth. Der dunkelgrüne Vorgrund aus sorgfaltig nachgebildeten Kräutern dicht gewebt, das Portraitmäßige der Köpfe, das Natürliche und Kecke der Stellungen, das Costum ganz in den damaligen venetianischen Trachten, hier und da vielleicht mit einigen fantastischen Einmischungen; alles das erinnert an die niederländische Schule, aber an den alten großen Styl derselben; und auch dieses Bild athmet etwas Freyes, Herzhaftes, redlich Gemeintes und Großartiges. Es ist eines der gründlichsten venetianischen Bilder, die ich sah.

Im Restaurationssaale des Louvre hatte ich Gelegenheit, mehrere berühmte und schöne Gemählde zu sehen, aber nur einigen der wichtigsten konnte ich eine genaue und wiederholte Betrachtung widmen. Auch einige der vorzüglichsten wurden meinem Auge zu schnell wieder entrückt, wie eine herrliche Lilienbekränzte heilige Katharina von Leonardo da Vinci. Eine Reihe von Köpfen der Apostel, klein auf Goldgrund, noch mit rothdurchscheinender Gesichtsfarbe, aus der Kirche St. Luigi in Rom, erinnert an die ältesten Zeiten der christlichen Mahlerey im griechischen Styl. Ein Anblick der noch kindlich einfältigen Kunst, welcher für den nachdenkenden Beschauer immer viel Anziehendes, viel Belehrendes und wiederum auch Ruhrendes hat. Das entgegenstehende Extrem neuerer Kunstausbildung oder Entartung zeigten die drey Parzen, angeblich von Michael Angelo, wo alle Kraft der Zeichnung aufgeboten ist, um die abscheulichste Häßlichkeit recht anschaulich zu machen; in welcher Absicht, in welchem Sinn, das ist nicht ganz klar.

Ein großes Gemählde des Titian von der Antiope,

werden diejenigen, welche den Hauptvorzug dieses Mahlers in die lieblichste Carnation und in die Darstellung nackter Reize setzen, leicht als das schönste wenigstens von denen gelten lassen, die sich von diesem Meister in Paris befinden. Die weite, helle, freudige Landschaft, die Nebenfiguren und ihre Trachten, Jäger und Jagdhunde, der auf die Begierde deutende Hirsch, der lechzend aus dem Flusse trinkt; alles das ist so, wie es sich auf den guten, ja auf den besten Bildern Titians findet; nur der in einen Faun verkleidete Jupiter könnte etwas gar zu faunisch scheinen. Aber alles dies bemerkt man nur wenig, so ganz wird das Auge gefesselt an die mitten im Vorgrunde ausgestreckt liegende schlummernde Schöne; das leichtverhüllende Gewand ist von allen den Reizen zum Theil weggehoben, die es am meisten verbergen sollte; nichts ist zarter und lüsterner zugleich, als dieser nackte Leib, diese zierlichen und doch völligen Glieder, dieser warme Schmelz der feinsten Haut, es müßte denn der üppig aufblühende, lächelnde Mund seyn, das verrätherische Erröthen der Wangen, das Halbgeöffnete der Augen, als läge sie nur in verstelltem Schlummer, oder als wäre ihre Einbildung von einem wollüstigen Traume so eben überwältigt und durchdrungen. Sie ruht mit dem Haupte auf dem nachlässig untergeschlungenen rechten Arm, so daß die ganze vordere Seite sich desto freyer ausdehnt, und die Achsel sichtbar ist. Die jetzigen Künstler, welche sich so gern in das Antikische verirren und die nackten Formen der Sculptur auch in ihre steinernen Gemählde übertragen möchten, könnten hieran lernen, wie die großen alten Mahler, wenn einmal solche heidnische Gegenstände behandelt werden

sollen, die sinnliche Schönheit in allem Zauber der Farbe und blühender Anmuth darzustellen wußten, wobey die Ersten unter ihnen, wie Raphael oder selbst Titian, fast nie die zarte Schönheitslinie des Schicklichen überschritten haben. Indessen bleibt hier immer ein wesentlicher Unterschied zwischen der Sculptur, welche von Natur aus auf die reine, mithin unverhüllte Form ausgeht, wo auch das Nackte ein gesundes Auge nie verletzen kann, und zwischen der Mahlerey, welche ihrem innersten Wesen nach, eine reizend verhüllende und zart andeutende Kunst ist und seyn soll; indem ihr der magische Farbenschleyer eben dazu gegeben worden, nicht aber um mit dem Zauber einer täuschenden Carnation an wollüstigen Gestalten, durch das Auge der Fantasie auch das mitfühlende Blut zu entzünden und dadurch selbst allen künstlerischen Eindruck aufzuheben.

Es ist merkwürdig, wie die großen italiänischen Künstler, wenn sie, wie in Nebenwerken zur Erholung nicht selten geschah, Gegenstände der griechischen Fabelwelt und dieses Ideenkreises behandelten, alle immer entweder auf eine zierliche, leichte, gedankenreiche, doch nicht eben sehr tiefsinnige Allegorie ausgingen, oder aber auf die eben bezeichnete Weise nach dem höchsten Reiz der sinnlichen Schönheit strebten. Ihr Verfahren zeigt von einem sehr richtigen Instinkt; denn wenn man etwa noch die bald erschöpfte Gattung festlicher Aufzüge dazu nimmt, so dürften das ungefähr alle Wege seyn, welche die griechische Mythologie dem Mahler darbietet, für den sie gewiß ungleich weniger ergiebig ist, als für den Bildhauer. Zwar giebt es wohl einzelne Fälle, wo der neuere Künstler in einen

Gegenstand der alten Mythologie, einen höheren geistigen, ja sogar christlichen Sinn ohne Zwang hineinlegen kann. So hat Giulio Romano in dem Frescogemählde zu Mantua den Sturz der Giganten höchst dichterisch, und besonders in den beyden Elementen des überfluthenden Gewässers und des mit Felsenstücken und Tempelruinen durchwebten Erduntergangs wunderbar groß und erhaben behandelt; wobey der Anblick des niedergeschleuderten titanischen Uebermuthes, indem einige von diesen Riesennaturen der Urwelt dem Verderben starrsinnig entgegentrotzen, oder dumpf in die Zerstörung hinsinken, während andre mit ungewohnter Hand zu beten versuchen, einen allerdings christlich erhabenen Eindruck hinterläßt. Aber die mythologischen Gegenstände, welche einer solchen, höher stellenden, und tiefer deutenden Behandlung fähig sind, so wie diese großartige künstlerische Auffassung selbst, gehören zu den äußerst seltnen Ausnahmen. Nach so schönen und so tiefbedeutenden Symbolen der höchsten Liebe und Lieblichkeit aber, der seligen sowohl, als der leidenden, wie die neuere Kunst besitzt, möchten wir uns in der alten Götterlehre wohl vergeblich umsehen; aus dem einfachen Grunde, weil dieses geistige Wesen ganz und gar nicht in ihrem Streben oder Charakter lag. Selbst die schöne Fabel der Psyche, so wie sie Raphael verherrlichte, hat mehr Anmuth als Tiefe; und doch gehört sie in ihrer Ausbildung schon mehr der Philosophie an und steht als Ausnahme einer rein geistigen Dichtung fast allein in der alten Götterlehre; deren Mittelpunkt und innres Wesen im Ganzen nun einmal nichts andres ist als die Fülle des Lebens und der Lust, in der sinnlichsten An-

muth und Trunkenheit, in unverhüllter Kraft und vollem Entwicklungsspiele. Sind ihre bildlichen Darstellungen ernst und mit Tiefe aufgefaßt, so haben sie mehr oder weniger Bezug auf die höchsten Momente und was der Gipfel aller Gebilde und alles Lebens ist; es sey nun in der höchsten Körperentfaltung des furchtbarsten Heldenkampfes oder in der Vollendung und unverhüllten Darstellung der schönsten sinnlichen Form; und mehrentheils, wie in den größten und gelungensten Werken der Antike, in Verbindung von beyden, Leben und Tod, Schrecken und Lust kühn zusammenstellend. Wo sie sich nur auf der Oberfläche halten, kann es freylich nichts geben, als eine leicht verständliche und verständige Darstellung ohne tiefere Bedeutung; die höhere Kunst der Alten aber ging fast allemahl auf jenes Geheimniß der Natur und die unendliche Fülle des Lebens. Die Mythologie, ja selbst die Religion der Alten war nun einmal durchaus sinnlich und materiell; begeisterte, trunkene Anbetung der unendlichen Lebenskraft und Naturfülle; allein beschränkt und gezügelt von dem blos menschlichen Gesetz einer aus Erfahrung gereiften Mäßigung und Verständigkeit. Die italiänischen Mahler der alten Schule dürften also weiter nicht zu tadeln seyn, daß sie ihre griechischen Gegenstände lieber aus den Ovidischen Metamorphosen, und was damit verwandt ist, nahmen, als aus den Homerischen Dichtungen; und wollte man, um einer liebevollen Vielseitigkeit nichts zu vergeben, Gegenstände der alten Fabel gleichsam als eine erheiternde Episode, neben der ernsten und höheren Mahlerey doch auch gelten lassen, so vergesse man ja die Duldung nicht, welche die reizenden Darstellungen des in den

Zauber der Anmuth versunknen Mahlers kann wohl in Anspruch nehmen möchten.

Es entsteht nur im Allgemeinen die Frage, inwiefern es für den neuern Mahler rathsam, für den christlichen Künstler insbesondre erlaubt sey, solche Gegenstände der sinnlichen Schönheit überhaupt zur Nachbildung zu wählen, oder in das Ganze seiner Darstellungen einzuflechten. An und für sich betrachtet, ist die bildende Kunst, höchst geistig zwar in ihrer Bedeutung, doch zugleich auch eine der sinnlichen Erscheinung zugewandte Kunst, und wenn man ihr diese blühende Anmuth der jugendlichen Reize versagen oder sie von ihr ausschließen wollte; so würde man durch eine solche übertrieben ängstliche Strenge den freyen Spielraum der Kunst zu eng beschränken und sie durch diese Beraubung an einem wesentlichen Theile vernichten. Das eigenthümliche Ziel der Kunst ist freylich allein das Schöne, und auf dieses bleibt sie immer zunächst gerichtet. So wie nun aber die bildende Kunst von der einen Seite an das Heilige der Andacht sich dienend anschließt, in allen kirchlichen Darstellungen und Gemählden; so wie sie auf der andern Seite auch das Nützliche, als den nächsten Zweck des Handwerks, durch das Schöne zu veredeln und zu erheben trachtet, in mannichfacher Verzierung der Wohngebäude, Zimmer und edleren Hausgeräthe; so bleibt sie immer als eine, die materielle Erscheinung darstellende, das körperliche Leben nachbildende Kunst, auch jenem Reize der blühenden Gestalt nah verwandt, und man darf das Element der sinnlichen Schönheit, wenn gleich es dem höheren Geistigen jederzeit untergeordnet bleiben soll, durchaus nicht von ihrem Um-

kreise ausschließen. Es kann schwerlich jemand für einen vollendeten Mahler gelten, der nicht auch den nackten Körper und die blühende Carnation darzustellen versteht. Nur ist für den Mahler hier, nebst jener ersten Bedingung der für den ernsten Styl der Kunst nothwendigen Unterordnung des Reizenden unter das höhere Geistige, auch noch der schon oben erwähnte wesentliche Unterscheid zwischen der Plastik und dem Gemählde streng zu beachten. Nicht mit großen Massen nackter Schönheit soll der Mahler seinen Raum anfüllen, wodurch nur das Auge betroffen und in dem reinen Gefühl des Schönen gestört wird; sondern in der blühenden Lieblichkeit, sittsam enthüllter, nur sparsam angebrachter Reize, an weiblichen, kindlichen oder jugendlichen Gestalten, liegt der wahre Zauber der Anmuth in Gemählden. Es ist dazu oft weniges genug, eine zarte Wange, ein sanft sich schmiegender Arm, ein holdes Lächeln, und nimmt die Seele mehr hin, als wenn alle Reize der ganzen Gestalt offen dargestellt würden; worin nun einmal die Idee und das Verfahren der Mahlerkunst ein ganz andres ist, als das der Formdarstellenden Sculptur. Zwar ist das Gesetz des Schicklichen und Anständigen in der Kunst durchaus verschieden von dem, was im wirklichen Leben gilt. Wo es also der Gegenstand erfordert, darf der Mahler alles darstellen, was wesentlich zu diesem gehört. Wer würde wohl so verkehrt in seinen Begriffen, oder von so verderbter Fantasie seyn, daß er etwa an dem bloßen Leibe der heil. Agatha auf dem oben beschriebenen Gemählde von Sebastian del Piombo einen Anstoß nehmen könnte? Dieß führt uns zunächst auf die dritte Regel, welche nebst der Unterordnung des Reizenden unter

das Höhere, und der Beachtung des wesentlichen Unterschiedes zwischen der Sculptur und Mahlerey, für die Behandlung der sinnlichen Schönheit in dieser, hier noch zu bemerken ist. Es wird dadurch zugleich der schon früher aufgestellte Grundsatz eine neue Bestätigung erhalten, wie verderblich und zerstörend es für die Kunst sey, wenn die einzelnen Elemente und Bestandtheile derselben, welche erst zusammengenommen und harmonisch vereinigt, ein Ganzes und vollständiges Werk bilden sollen, einzeln herausgerissen, für sich behandelt und als eigne und besondere Gattung ausgebildet werden. Wenn der Mahler nämlich diese sinnlich reizenden Gegenstände ausschließend zum Ziele seiner Kunst wählt, so entsteht daraus eine abgesonderte Gattung wollüstiger Darstellungen, welche auch für die Sitten unstreitig schädlich wirken kann, für die Kunst selbst aber gewiß immer verderblich und zerstörend seyn muß; und welche als eigne Gattung absichtlicher Wahl betrachtet, wohl niemand in Zweifel stehen wird, als die höchste Entwürdigung der Kunst, durchaus verwerflich zu finden. Eingeflochten aber in das Ganze einer größeren Darstellung, erhält der Sinnenreiz durch den höheren Ausdruck der übrigen Gegenstände und Gestalten schon ein heilsames Gegengewicht; so wie hingegen ein erhabenes und ergreifendes Gemählde durch jene Stellenweise eingemischte Anmuth gleichfalls erheitert und dadurch in die wahre Sphäre ruhiger Anschauung des reinen Schönen erhoben wird. Raphael ist hierin vor allen andern als ein Vorbild der Vollkommenheit zu nennen; denn wiewohl er das Sinnliche eben so reizend als Titian und noch ungleich schöner zu mahlen verstand; so ist es doch

bey ihm nie störend für die Harmonie des Ganzen. Unter den altherkömmlichen Gegenständen aus dem christlichen Bilderkreise ist Eva die einzige nackte weibliche Gestalt; aber hier hindert schon der Ernst der ganzen Beziehung, wenn die Idee künstlerisch wahr und groß aufgefaßt worden, jedes störende Nebengefühl. Raphael hat in dem Saale der Disputa, die holde Gefährtin des Ersten der Menschen, als reizende Verführerin, in der höchsten Anmuth und Lieblichkeit, und in zarter jugendlicher Schönheit dargestellt. Aber wessen Auge könnte wohl davon beleidigt werden, da die erröthende Beschämung ihres Blicks, das Schuldbewußte Vorgefühl des Verlangens in ihrem Ausdruck, ganz andre Gefühle und Gedanken oder Erinnerungen anregen muß? Auch wo er heidnische Gegenstände behandelt, ist der Sinnenreiz bey Raphael immer nur als Theil in das Ganze eingeflochten, oder liegt schon mit in dem Gegenstande selbst, wie in den Darstellungen der Psyche, in der anmuthigen Galathea, oder in der lieblichen Hochzeit der Roxane. Indessen lag doch schon in der Wahl solcher Gegenstände etwas, das leicht weiter führen konnte; wie denn in den Freskogemählden ähnlicher Art von Carracci, der ihm darin nachfolgen wollte, die Gränze sehr weit überschritten ist, wo der Sinnenreiz nun absichtlich gesucht wird und Hauptgegenstand und Zweck der ganzen Darstellung geworden ist, welches sich mit dem hohen Gesetz des reinen Schönen einmal nicht vereinbaren läßt.

Wenn Parrhasius ein wollüstiger Mahler war, so darf uns dieses weiter nicht Wunder nehmen; denn das lag nun einmal in dem Wesen der heidnischen Götterlehre

und Denkart. Auch geschah es gewiß nicht um die gemeine Lüsternheit zu locken und zu reitzen; sondern mit Gefühl von der hohen Naturbedeutung und Naturwürde schöner Sinnlichkeit, aus deren Schooße alle irdische Anmuth hervorgeht. Wenn spätere Mahler nach einem andern Ziele strebten und andre Gegenstände wählten, als die höchste sinnliche Schönheit, denn zu der rein geistigen hat sich die griechische Mahlerey wohl nie erhoben; so war es nur, weil auch in ihr das Rechte schon sehr früh verlohren ging, wie wir in der Sculptur sehr bald nach Phidias, welcher sie ihrer wahren Bestimmung und Größe gemäß behandelt hatte, die Bildhauer schon auf einem entschiedenen Irrwege wandeln, und Gegenstände behandeln, Zwecke beabsichtigen sehen, die mit der höchsten Würde der Kunst durchaus unverträglich sind. Vielleicht ging also die Mahlerey bey den Griechen gleich mit Parrhasius wieder unter, wie die Bildhauerey mit Phidias. Wir denken uns überhaupt den Gang der alten Kunst meistentheils etwas zu regelmäßig. Zwar in den spätern Zeiten der eigentlich schon gesunknen Kunst, da mag das gelten; da scheint wirklich das Natürliche, das Strengrichtige, das Reizende, dann Ueppige, Zierliche und endlich Gekünstelte in einer ziemlich regelmäßigen, ja systematischen Folge zu stehen, und eines aus dem andern sich zu entwickeln; und diese Zeiten, die uns schon die späteren heißen, haben die alten Schriftsteller, denen man bey jener Ansicht folgt, meistens vorzüglich im Auge. Die Geschichte des großen Styls wird aber dadurch noch gar nicht erklärt. Nicht ein allmähliger Uebergang, eine ungeheure Kluft trennt ihn immer noch von dem späteren, den man

den schönen oder den edlen nennt. Und eben so scheint es nur ein gewaltsamer Sprung gewesen zu seyn, welcher den Abstand von den ersten noch zaghaften Versuchen zu der hohen Kühnheit des großen Styls überschritt. Wie in andern Zeiten, in andern Gebieten des menschlichen Wirkens, so ging es auch wohl in der Kunst der Griechen. Das Große, welches allein das Schöne und das Rechte ist, trat mit einemmale wie ein Geist in die erstaunte Welt; aber eben so plötzlich verschwand auch die hohe Erscheinung wieder und ließ nur eine lange Reihe schwacher Schatten und Nachklänge zurück, zur Erinnerung an die vergangne Herrlichkeit.

Eigentlich ist der Gang auch in der *neuern* Kunst eben derselbe gewesen. Schon hatte man länger als ein Jahrtausend, seit der ersten festeren Begründung des Christenthums, die zur Andacht bestimmten Heiligenbilder, immer in der gleichen bloß sinnbildlichen Weise, welche man etwa den sogenannten hetruriſchen Werken, oder dem ältesten Styl in der antiken Kunst entgegenstellen könnte, wiederhohlt; so wie diese bloß priesterliche Mahlerey in der griechischen Kirche noch jetzt üblich ist; als plötzlich in dem regeren Abendlande, wie wir einen ähnlichen Aufstrahl für die alte Kunst in den aeginetischen Figuren zuerst bemerken, mit Giotto in Italien und mit den Vorgängern von Eyck in den deutschen Niederlanden eine neue Morgensonne für die christliche Mahlerkunst aufging, deren anbrechenden Strahlen wir nun zunächst unsre Betrachtung widmen wollen.

Vierte Sendung.

Die Alexanders Schlacht von Altdorfer. Gemählde der ältern niederländischen Schule zu Brüssel; großes Altarbild von Raphael eben daselbst. Düsseldorfer Gallerie; großes Märterthum von Dürer; der heilige Johannes und eine heilige Familie von Raphael. Guido und Rubens als zwey Extreme und Gegensätze in der manierirten Mahlerey. Ein Exemplar der heil. Margaretha von Raphael zu Kölln; einige Figuren von Heiligen auf Goldgrund, von Dürer. Alte kölnische Schule der Mahlerey; großes Altarbild von den heiligen drey Königen und den Schutzheiligen der Stadt Kölln. Eine Reihe von alten Bildern über das Leiden Christi in der Sammlung von Lieversberg. Bildniß des Kaiser Maximilian. Aufforderung an die Mahler der jetzigen Zeit.

Im Sommer 1804.

Außer den altitaliänischen Gemählden im Restaurationssaale des Louvre, mit deren Beschreibung die letzte Sendung beschlossen worden ist, sah ich eben daselbst auch mehrere altdeutsche von großer Wichtigkeit, die am schicklichsten als Einleitung dienen können, für die folgende Nachricht von vielen der wichtigsten Gemählde aus der altniederländischen und deutschen Schule, welche ich auf einer Reise von Paris über Brüssel in die Rheinländer und nach Kölln zu sehen Gelegenheit hatte.

Den Anfang von denen noch im Restaurationssaale gesehenen mache ein kleines Bildchen aus der Kirche St.

Luigi in Rom, eine Mutter Gottes im Garten. Ein reich verzierter heller Springbrunnen nimmt den rechten Vordgrund ganz ein, im Hintergrunde links eine gefühlvolle Landschaft; alles mit einer Sauberkeit, mit einem zierlichen Fleiß ausgeführt, der so ganz bestimmt an den altdeutschen Styl erinnert, daß man gradezu behaupten möchte, das Bild sey aus dieser Schule. Doch ist darüber keine Art von Nachweisung vorhanden; ist dieses sehr alte Bildchen dennoch italiänisch, so ist es ein Beweis mehr, wie nah die beyden Hauptschulen in den ältesten Anfängen aneinander gränzten. Ferner ein Votivgemählde im kleinen Verhältniß, welches aus München weggeführt worden; angeblich von Eyck. Doch war mir die Angabe nicht beglaubigt genug; und wenn nicht historische Nachricht aller Ungewißheit ein Ende macht, so möchte ich zweifeln, daß es von Eyck sey, weil die Gesichter durchaus nicht den Charakter haben, den ich auf andern Eyckschen Bildern sah, sondern mehr den der südteutschen Schule. Uebrigens eines der merkwürdigsten kleinen Andachts-Bilder, die man sehen kann. Die zierliche Ausführung des von allerley Thierchen und lustwandelnden Figürchen belebten Gartens vorn, und weiter hinten, der reich verzierten Landschaft, welche zwischen einer herrlich geschmückten Architektur erblickt, den Hintergrund bildet, gränzt in der That an das Wunderbare. Man kann viele Gemählde gesehen haben, und doch nichts ähnliches, als diese kleine Welt in kleinster, fast mikroskopischer Miniaturkunst. Und doch ist es nichts weniger als tändelnd oder kleinlich; nein, es setzt in Erstaunen, es ist wohl rührend, aber durchaus ernst, ja in den Hauptfiguren des links betenden Dona-

tarius und der rechts thronenden Mutter Gottes, der eine wunderbar reich geflochtne Juweelenkrone von Engeln getragen, über dem Haupte schwebt, ist dieser Charakter so vorherrschend, daß man den frommen Styl der ältesten Meister der altdeutschen Schule hier durchaus nicht verkennen kann. Der Kopf des Donatarius ist gründlich ausgeführt, wie man es nur wünschen kann; so gründlich, daß selbst der beste Kopf von Holbein im Vergleich mit diesem noch leicht und oberflächlich gemahlt scheinen könnte; und alle die kleinen Figuren sind in ihrer Art eben so zierlich vollendet. Das Gesicht der Mutter Gottes ist in dem strengen Ideal, in den graden Verhältnissen des Eyck, aber anmuthiger fast, als man es wenigstens auf manchen andern von seinen Bildern sieht. Das Christkind trifft vorzüglich die oben gemachte Bemerkung der darin sich kund gebenden Nationalbildung Es gleicht ganz dem auf einem altdeutschen Bilde etwas unter Lebensgröße, welches seit einiger Zeit ohne Nummer im langen Saale des Louvre ausgestellt war. Auch die heil. Jungfrau, wiewohl etwas verschieden behandelt, zeigt unverkennbar die Manier desselben Mahlers an. Es stellt die Mutter Gottes auf einem Thron in der Mitte des Bildes dar; rechts steht ein heiliger Bischof, links wird der knieende Donatarius durch den heiligen Georg in voller Rüstung vorgestellt. Ein so redlich, so ritterlich lachendes Gesicht, als das des heiligen Georg, findet man wohl nirgend, als auf deutschen Bildern. Die mehr als Holbeinische Gründlichkeit in dem Kopfe des Donatarius, ist ganz wie auf dem kleinen Bilde; die Umgebung und Architektur noch alterthümlicher; die Kleiderpracht so unübertrefflich ausgeführt, wie auf allen alten

Bildern dieser Schule. Von diesem Gemählde kann ich noch weniger glauben, daß es von Eyck sey, nach dem zu urtheilen, was ich von diesem gesehen; aber es ist ein vortreffliches Bild aus dem gründlichen Styl der altdeutschen Schule.

Wäre mir unter allen Gemählden, die ich gesehen habe, einige wenige auszuwählen vergönnt, so würde jenes Bildchen wegen seiner ungemeinen Vollendung und Zierlichkeit eines unter den wenigen seyn. Und doch wird es noch bey weitem übertroffen von einem kleinen Bilde des Altdorfer, mit Zoll und zwey Zoll hohen Figuren; soll ich es eine Landschaft nennen, ein historisches Gemählde oder ein Schlachtstück? Alles das ist nicht recht passend, es ist alles das zusammen und weit mehr; es ist ein Gemählde ganz neuer und eigner Art, eine Gattung für sich, deren Begriff wir erst aufzustellen haben. Wie soll ich das Erstaunen beschreiben, das mich bey Erblickung dieses Wunderwerks ergriff? Wie einem, der bisher nur die anmuthigen leichten Dichtungen der Italiäner gekannt, und nur das für Poesie gehalten hätte, und der nun mit einemmale mit unbefangenem Sinne alle Gestalten der Shakespearschen Zauberwelt vor seinen Augen sich entfalten sähe; grade so war mir. Doch dieses bezeichnet nur die Fülle, den Reichthum und Tiefsinn der Altdorferischen Mahlerey oder Dichtung, nicht den ritterlichen Geist, welcher darin herrscht, so ganz darin herrscht, daß man es wohl ein Rittergemählde nennen könnte. Es stellt den Sieg Alexanders des Großen über den Darius dar, aber freylich nicht in der antikischen Manier und Nachahmerey; sondern, so wie in den Gedichten des Mittelalters, als

das höchste Abentheuer des alten Ritterthums. Das Costum ist durchaus deutsch und ritterlich; Mann und Roß in Panzer und Eisen, vergoldete oder gestickte Wappenröcke, die Stacheln an der Stirn der Rosse, die blinkenden Lanzen und Bügel, die Mannigfaltigkeit der Waffen, dies alles bildet eine unbeschreibliche Pracht und Fülle. Nirgends ist Blut und Eckel oder hin und wieder geworfne Glieder und Verzerrungen; nur im äußersten Vorgrunde, wenn man ihn sehr genau betrachtet, erblickt man unter den Füßen der von beyden Seiten grade auf einander einrennenden Reiterschaaren, und den Hufen ihrer Streitrosse, mehrere Reihen von Leichen dicht zusammenliegen, wie in einem Gewebe; gleichsam der Grundteppich zu dieser Welt von Krieg und Waffen, von glänzendem Eisen und noch hellerem Ruhm und Ritterthum. Eine Welt ist es in der That, eine kleine Welt auf wenigen Quadratschuhen; unzählich und unermeßlich sind die Heerschaaren, welche von allen Seiten gegeneinander strömen, und auch die Aussicht im Hintergrunde führt ins ganz Unermeßliche. Es ist das Weltmeer; mit einer historischen Unrichtigkeit wenn man will, die aber doch eine sehr bedeutende und wahre Allegorie enthält. Das Weltmeer also, hohe Felsenreihen, eine Klippeninsel dazwischen, ferne Kriegsschiffe und ganze Schaaren von andern Schiffen; links dann der untergehende Mond, rechts die aufgehende Sonne; ein eben so deutliches als großes Sinnbild der dargestellten Geschichte. Die Kriegerschaaren sind übrigens in Reih und Glied geordnet, ganz ohne alle die wunderbaren Stellungen und Gegensätze und Verzerrungen, welche man sonst in den sogenannten Schlacht-

stücken findet; wie wäre dies auch möglich bey dem unermeßlichen Reichthum von Figuren? Es ist das Grade, Strenge, oder wenn man will, das Harte des alten Styls. Charakter und Ausführung dagegen ist in den kleinen Figuren so wunderbar, daß ein Dürer sich derselben nicht zu schämen hätte. Ueberhaupt sey es ein für allemal bemerkt, daß die Gründlichkeit der Arbeit in diesem Gemählde, wiewohl dasselbe nicht wenig gelitten zu haben scheint, doch noch so ist, wie sie auf sonst guten Bildern der altitaliänischen Schule nie mit der Sorgfalt sich zeigt, und wie sie nur auf Bildern aus dem ersten Style der altdeutschen Schule gefunden wird. Und welche Mannichfaltigkeit, welches Ausdruck nicht blos im Charakter der einzelnen Krieger, Ritter, sondern in den ganzen Schaaren selbst! Hier ergießt sich eine Reihe von schwarzen Bogenschützen mit der Wuth eines schwellenden Stromes vom Berge herab, und immer andre und noch andre drängen sich nach; auf der andern Seite hoch oben am Felsen sieht man einen zerstreuten Haufen von schon Fliehenden in einem Hohlwege umwenden; man sieht nichts von ihnen, als ihre Helme, die in der Sonne wiederscheinen, und doch ist alles selbst in dieser Ferne noch deutlich. Die Entscheidung und der Brennpunkt des Ganzen tritt aus der Mitte weit glänzend hervor. Alexander und Darius, beyde in ganz goldner Rüstung strahlend; Alexander auf dem Bucephalus, mit eingelegter Lanze allen den Seinigen weit zuvoreilend, und auf den fliehenden Darius eindringend, dessen Wagenführer schon auf die weißen Rosse gefallen ist, während Darius sich mit der Betrübniß eines besiegten Königs nach seinem Sieger umschaut. Man trete so

heit von dem Bilde, daß alles andre nicht mehr zu erkennen ist, so tritt diese Gruppe noch ganz deutlich hervor und ergreift das Gemüth mit der innigsten Rührung. Diese kleine Ilias in Farben könnte den denkenden und nach neuen und großen Gegenständen strebenden Mahler, der etwa den heiligen Kreis der katholischen Sinnbilder einmal zu verlassen und ein wahrhaft romantisches Gemählde hervorzubringen gedächte, in seiner Farbensprache belehren, was der Geist des Ritterthums sey und bedeute.

In einem eben nicht schlechtern Style, aber freylich nicht mit dem hohen poetischen Geiste ist die Belagerung einer Stadt von Martin Fezele gemahlt. Besonders gefiel mir eine Gruppe von Rittern im äußersten Hintergrunde, innen im Vorhofe der Burg, die sich in ganz schwarzer Rüstung mit hohen Helmbüschen gekleidet, den Handschlag der Treue geben. So verbirgt der alte deutsche Künstler auch da noch sein fühlendes Gemüth, wo andre nur an Spielereyen und Gegensätze denken, oder sich als im weniger Wesentlichen mit leichter Mühe abfinden.

Beyde Gemählde sind der Angabe nach gleichfalls aus München weggeführt worden. Wenn es daselbst noch viele Bilder von solchem hohen Werthe giebt, so sollten deutsche Mahler für die Kunst unsrer Nation und Vorzeit dahin wallfarthen *), wie man nach Rom oder Paris reist,

*) München vereinigt jetzt, nebst dem nah gelegenen Schleißheim und Augsburg, auch den Düsseldorfer Gemäldeschatz mit seinem früheren Reichthum, besonders an Werken der oberdeutschen Schule. Nehmen wir die in ihrer Art einzige aeginetische Sammlung hinzu, und was der Bau der zur würdigsten Auf-

um die griechischen Alterthümer, oder den Reichthum der italiänischen Schule kennen zu lernen. Man darf, überhaupt wohl nicht eher neue Hoffnungen für die Kunst in Deutschland hegen, als bis ein kunstliebender und deutsch gesinnter Fürst oder freye Kunstforscher, welche ihr Leben diesem Zwecke widmen können, alle noch vorhandnen, zum Theil aber schon sehr zerstreuten Denkmahle des deutschen Kunstgeistes so viel als möglich in eine große Sammlung altdeutscher Gemählde zu vereinigen suchen *); wo denn die Wirkung der in Einen Brennpunkt wieder vereinigten Strahlen des bis jetzt auch hierin zerstreuten deutschen Wirkens, unermeßlich verstärkt und verdoppelt, und gewiß eben so erstaunungswürdig

---

bewahrung jener antiken Gebilde bestimmten Glyptothek auch für den Aufschwung der neudeutschen Kunst in Frescogemählden hervorrufen wird; so gestaltet sich dort ein umfassender Kunstkörper mannichfacher antiker und deutscher Art, welcher die schönsten Hoffnungen begründet, und nebst den bisherigen vaterländischen Kunstsitzen zu Dresden und Wien einen neuen Grundstein zu einer allgemeinen deutschen Kunstbildung für die Zukunft abgiebt.

*) Dieser Wunsch ist seitdem durch die Boisserésche Sammlung auf eine Weise in Erfüllung gegangen, die alle Erwartung, welche man von der damahls noch so wenig erkannten Herrlichkeit der altdeutschen Kunst fassen mochte, weit übertroffen hat. Aber nicht bloß durch den Reichthum an den seltensten Meisterwerken mannichfacher Art, sondern eben so sehr auch durch die geschichtliche Ordnung und Vollständigkeit, durch den richtigen Sinn und künstlerischen Verstand, mit welchem dieses meisterhafte Kunst-Ganze altdeutscher Art zusammengebracht worden, verdient es als ein Vorbild für alle ähnlichen Unternehmungen betrachtet zu werden, und kann als ein Beyspiel dienen, was edle Ausdauer, klar auf Einen Zweck gerichtet, auch noch in unsern Tagen Großes zu leisten vermag.

und fruchtbar seyn würde, als nur immer die Anschauung der vereinigten italiänischen oder griechischen Kunstschätze seyn mag. Denn gewiß, und wir werden noch manchen Beweis davon anzuführen haben, die alten Deutschen waren nicht minder groß und erfinderisch in der Mahlerkunst; nur daß die Unwissenheit nicht davon unterrichtet ist, und seichte Nachahmungssucht es nicht erkennen will, in der eignen Geringschätzung auf eine sonderbare Weise ihren Dünkel suchend. Was hat diese Nachahmerey aber in allen Künsten irgend Gutes und Löbliches hervorgebracht? Nichts und durchaus gar Nichts, als ganz verkehrte oder ganz seichte nichtsnütze Dinge. Dem Dichter kann man noch eher vergönnen, seine Fantasie in entfernte Regionen schwärmen zu lassen; doch muß auch die Poesie jederzeit mit den fremden Schätzen bereichert, wie zur Heimath zurückkehren zu dem, was für ihre Zeit, für ihre Nation einmal der höchste Brennpunkt des Gefühls und der Dichtung ist, sonst wird sie unvermeidlich kalt und kraftlos werden. Der Sinn aber vollends und die sinnliche Kunst wird durch diese scheinbare Ausbildung ins Vielseitige, eigentlich aber ins Weite und Breite, unvermeidlich ganz abgestumpft und verschwemmt. Der eigentliche Kunstsinn, und was er wirken soll, kann nur in bestimmter Beschränkung kräftig und eigenthümlich gedeihen und sich gestalten. Die Wahrheiten des Verstandes sind allgemein; die Einbildungskraft sucht in das unbestimmte Ferne zu schweben, der Sinn aber geht vielmehr darauf aus, das Einzelne und Nächste bis in seine letzte Tiefe und eigentliche Wurzel zu durchdringen und es dann im Bilde von neuem zu gebähren, so daß aus dem nun

wiedergebohrnen und verklärten Abbilde des unerforschlichen Naturwesens, zugleich das Räthsel unsers eignen Gefühls uns überraschend entgegen scheint und in unaussprechlichen Worten hervorbricht; und etwas Höheres als das eben Ausgesprochne kann die reinsinnliche Kunst nicht leisten. Sie geht aufs Einzelne und Nächste; das heißt, sie muß lokal seyn und im Volkscharakter. Das Verhältniß des Allgemeinen in der schönen Form, es mag nun mehr nach der symbolischen Tiefe und Bedeutung, oder nach der idealischen Gestaltung und Außenseite aufgefaßt werden, zu dem eigenthümlich Charakteristischen und Nationalen auch im Gesicht und Ausdruck, ist von der höchsten Wichtigkeit für die bildende Kunst. So lange diese noch als eine dem kirchlichen Dienst gewidmete Darstellung in dem symbolischen Geheimniß-Kreise umschlossen ist, bleibt die geistige Schönheit und heilige Bedeutung, welche in dem ganzen Umkreise aller christlichen Länder dieselbe ist, allerdings das Erste und Höchste, dem auch in der höhern Kunst das Volkscharakteristische einer jeden besondern Nation überall untergeordnet seyn muß. Ausgeschlossen aber oder ganz verwischt darf dieses Element nicht werden; sondern es muß jenem Höheren in der Unterordnung beygemischt und einverleibt bleiben, und giebt ihm dann grade seinen eigenthümlichen Reiz und die lebendige Anmuth. Früherhin wurde bemerkt, daß in der italiänischen Schule, auf den Werken der ältesten Meister, grade des Italiänische in der Gesichtsbildung und im Ausdruck am stärksten, oft schneidend und grell hervortritt, während späterhin alles dieses Charakteristische sich in eine idealische Allgemeinheit, die zuletzt flach und charakterlos

wird, mehr und mehr verliehrt. In der deutschen Schule, scheint, allgemein genommen, vielmehr der entgegengesetzte Gang zu herrschen. Auf den ältesten Bildern, noch im griechischen Styl, ist die symbolische Heiligkeit, nach strenger Idee und Würde der andächtigen Bedeutung vorwaltend; erst in der spätern deutschen Schule tritt der lebendige Ausdruck des wirklichen Volkscharakters in Physiognomie und Costum, oft grell und bis zur Caricatur hervor. So zeigt es sich im Lukas von Leyden, und andern seiner Zeitgenossen unter den Niederländern; denen sich Dürer, in der Lebendigkeit des mannichfachen Ausdrucks, womit er dieses Nationaldeutsche aufgefaßt und ausgedrückt hat, beygesellt, da es außerdem in der oberdeutschen Schule, wo es von Anfang an immer vorherrschend war und blieb, einen weniger beweglichen Charakter, und mehr schwerfälligen und breiten Ausdruck angenommen hat. Es darf aber dabey ja nicht übersehen werden, daß in der besten Zeit der ältern niederländischen Schule beyde Elemente auf das glücklichste verschmolzen waren; wie im Eyck und Hemmelink beydes vereinigt und beysammen ist, das tiefe Symbolische der Andacht und heiligen Schönheit, und das gefühlvolle Deutsche. Ja schon im Wilhelm von Kölln, so nah derselbe noch an den griechischen Styl gränzt, zeigt sich neben der stillen Göttlichkeit, welche den Hauptcharakter seiner Gemählde bildet, besonders in der Gestaltung der Mutter Gottes, oder sonst verklärter Heiligen, schon jenes fröhliche deutsche Leben nach damaliger Art und Sitte, ganz deutlich, im mannichfachen Charakterausdruck der andern Gesichter und Nebenfiguren, so wie in der fantastischen Fülle und Zierlichkeit des bun-

ten Costums der Gewänder. Dieses Element der lebendigen Charakteristik und des eigenthümlich Nationalen, dürfen wir zu unserer Zeit aber um so weniger vernachlässigen, da es einmal besonders für die Mahlerey, einen wesentlich unentbehrlichen Bestandtheil jeder lebendigen Kunstdarstellung bildet; und unsre jetzige Kunst immer noch mehr in Gefahr ist, sich in abstracte Allgemeinheit und charakterlose idealistische Flachheit zu verliehren, als in den entgegengesetzten Fehler zu gerathen. Bis auf die neuesten Tage der Zerstörung und der Verwirrung hatte jede Nation der alten Zeit, so wie ihre bestimmte Physiognomie in Sitte und Lebensweise, Gefühl und Gestalt, so auch ihre eigne Musik, Baukunst und Bildnerey; und wie sollte es auch wohl anders seyn? Man spricht zwar viel von einer allgemeinen Schönheit und Kunst, ohne alles Lokale; doch bis jetzt, wie es scheint, ohne daß man eben einsähe, wo es damit eigentlich hinaus will, und ohne daß die bisherigen Versuche wenigstens sonderlich viel Gutes von diesem neuen Glauben erwarten ließen. In jener engen Beschränkung aber sind Griechen und Aegyptier, Italiäner und Deutsche, groß gewesen in der Kunst, die überall gleich verlohren ging in den Zeiten, da Nachahmerey begann. Die mahlerische Schönheit insonderheit, welche die körperliche Form nur im Umriß errathen lassen kann, dafür aber das Eigenste und wahrhaft Geistige im Sinnlichen zu ergreifen und in ihrem Farbenspiegel magisch fest zu halten vermag, muß durchaus eine eigenthümliche seyn im Idealischen; aber freylich individuell in größerem Maaßstabe, objektiv eigenthümlich, wie dieses bey dem wahrhaft Lokalen und Volksthümlichen der

Fall ist. Möchten also doch die Mahler den wohlbedachten Grundsatz des alten Dürer beherzigen und zu dem ihren machen, der zu denen, welche ihn in solcher Weise aufforderten und von seiner Bahn ablenken wollten, sagte: „Ich will gar nicht antikisch mahlen"; und dem auch der Anblick so vieler herrlichen Kunstwerke zu Venedig kein falsches Streben, italisch zu mahlen, abgewinnen mochte; da er vielmehr seiner wohl durchdachten und bewährten Kunstart jederzeit treu blieb, und nie aufhören wollte, Deutsch zu mahlen. Wohl aber suchte er sich diese seine Kunstart nach ihrem ganzen Umfange zu ergänzen und zu vollenden, indem er von dem festen, kraftvollen Grunde der oberdeutschen Schule ausgehend, die bewegliche Lebendigkeit im Charakteristischen, die Fülle und das Fantastische der geistreichsten niederdeutschen Mahler hinzunahm und sich aneignete; welche Manier dem erfinderischen Reichthum seines schöpferischen Genies sehr zusagte, und für denselben fast ein Bedürfniß war. Diesen lebendigen Geist und Charakter, und die eigenthümliche Fantasie der ältern niederländischen Mahler, so wie der ganzen niederdeutschen Schule, wollen wir nun näher zu bezeichnen und zu schildern versuchen, nach den merkwürdigen in Brüssel und Kölln gesehenen Alterthümern, zu denen wir jetzt übergehen.

Die seit dem 9ten Messidor im Jahre XI. zu Brüssel ausgestellte Sammlung besteht theils aus Bildern, welche dem oben erwähnten Decrete gemäß, von dem Pariser Reichthume hierher gesandt worden, theils aus solchen, die ursprünglich schon in dieser Provinz waren; besonders Alterthümer, die in der Revolution aus den Kirchen und

Klöstern weggebracht seyn mochten, und die nun in jenem sehr schön aufgestellten und günstig beleuchteten Museum vereinigt worden sind. In den sechs ersten Sälen ist manches berühmte und auch wenigstens vergleichungsweise mit andern Kunstsammlungen, des Ruhmes werthe Bild der spätern italiänischen oder niederländischen Schule zu finden. Wir erwähnen darunter vorzüglich einen guten Palma Vecchio, eine Kreuzesabnahme in kleinem Verhältniß; zwey heilige Familien nach Leonardo und Raphael copirt, konnten freylich keinen ganz deutlichen Begriff von dem Geist der hohen Originale geben. Das Bildniß einer Frau mit der Nelke in der Hand, wie man sagt der seinigen, von Garofalo, ist allzusehr verdorben, aber auch ursprünglich ganz und gar nicht mit dem kühnen Geist, dem tiefen Gefühl und dem vollendeten Fleiß gearbeitet, wie das Bildniß dieses Mahlers von ihm selbst in der Pariser-Sammlung, welches etwas unter Lebensgröße ist, dahingegen das Bildniß der Frau in Brüssel ganz in Lebensgröße erscheint.

Doch, was uns vorzüglich beschäftigte, war der siebente Saal, welcher, einen großen Raphael ausgenommen, durchaus mit Alterthümern angefüllt ist; mit Werken aus der Schule des van Eyck, von einem Engelbrechtsen, Conixloo, van Orley, Corcie, Schoreel, Heemskerke, oder von unbekannten Meistern zum Theil aus einer noch frühern Zeit. Eine Anschauung, die äußerst belehrend für die Kunstgeschichte ist, und einen ganz neuen, viel höhern Begriff von dem Reichthum und dem Charakter der alten niederländischen Schule giebt, als man ihn aus gewöhnlichen Kunstsammlungen, die keine solchen Seltenheiten und Alterthümer besitzen, zu haben pflegt. Was man nieder-

ländiſchen Geſchmack mit Beziehung auf die ſpätere Schule nennt, davon kommt hier auch keine Spur vor; von der Gemeinheit des Sinns in der Wahl der Gegenſtände, dem Streben nach täuſchender Natürlichkeit, der manierirten Behandlung der Farben auf den bloßen Effekt. Der Styl iſt im Ganzen durchaus einfach und edel; im Allgemeinen kann man wohl in allen die Schule des ernſten alten van Eyck ſpüren; doch freylich, nicht in allen ſeine Gründlichkeit der Behandlung. Auch finden ſich, ungeachtet jener allgemeinen Uebereinſtimmung, noch manche ſehr bedeutende Abweichungen. So ſind mehrere dieſer Gemählde dem Anſchein nach ſo ganz und gar in Dürers Art gebildet, daß ſie wohl als beſtimmte Nachbildungen angeſehen werden könnten; und es darf uns auf keine Weiſe befremdlich ſcheinen, daß Dürer in den niederländiſchen und niederrheiniſchen Gegenden auch vielfältig nachgeahmt worden. Sehr ähnlich und verwandt mit Dürers Art erſchien mir nach dem erſten Eindruck die Anbetung der heil. drey Könige, nebſt der Beſchneidung und der Anbetung der Hirten auf den Seitenflügeln, von Joh. Schoreel Nro. 99. Dieſer große altholländiſche Meiſter, welcher den tiefſinnig ernſten und andächtig ſchönen Styl des Eyck und Hemmelink am längſten treu bewahrt, und in ſeiner Zeit weiter fort entwickelt hat, zeigt jedoch in ſeinen vollendeten Gemählden eine Weichheit und Zartheit der Umriſſe und Farben, ſo wie im ſeelenvollen Ausdruck, welche bey Dürer, deſſen Kunſtcharakter aus härterem Metall gebildet war, durchaus nicht in dem gleichen Maaße gefunden werden. Da ſich übrigens eben ſo unläugbare als häufige Beweiſe vorfinden, daß auch ſchon

viel früher und lange vor Dürer, in jenen Gegenden nicht selten in einer Art gemahlt worden ist, welche der seinigen sich sehr annähert, wie man denn auf unstreitig älteren Gemählden manche Figur sieht, von der man gewiß glauben sollte, daß sie aus Dürers Schule sey; so könnte ein wunderbar vortreffliches Gemählde Nro. 155. den Judaskuß und die Auferstehung darstellend, welches ich in einem der andern noch nicht allgemein geöffneten Säle der Brüsseler Sammlung sah, und welches im Katalog bloß als ein sehr altes Gemählde, ohne Nahmen angegeben steht, vielleicht aus der noch ältern Zeit seyn. Doch ist es so ganz und gar und in allen Dingen in Dürers Art, daß ich gern zugeben will, es könne wirklich aus seiner Schule seyn; übrigens ist es sehr tüchtig und wäre allenfalls Dürers selbst nicht unwürdig.

Vorzüglich aber muß zur Erklärung dieser gegenseitigen Annäherung und Verwandtschaft bemerkt werden, daß Dürer selbst sich den Geist und die Art der alten niederdeutschen Mahler angeeignet hat, und daß eine starke, wenn auch nicht immer deutlich bewußte, oder absichtlich gesuchte Einwirkung und Beymischung des niederländischen Styls in seinen Werken, verglichen mit dem sonstigen Charakter der oberdeutschen Schule, sichtbar ist. Er bildet dadurch den Uebergangspunkt und eine Vereinigungsstufe für beyde deutsche Schulen, und eben weil er die niederdeutsche Kunstart und reiche Fantasie, in einem sehr allgemeinen Geiste der seinigen einverleibt hat, werden so viele altniederländische Gemählde gefunden, welche insofern sie keines andern bestimmten Meisters Gepräge und Kennzeichen an sich tragen, sehr leicht dem Dürer und

seiner Schule, als Vorgänger oder Nachfolger, nah verwandt erscheinen können.

In andern dieser altniederländischen Gemählde bemerkt man eine ganz bestimmte Annäherung an den italiänischen Styl, oder um genauer zu sprechen, ein Streben darnach; es sey, daß dies durch Reisen und Anschauung oder blos durch den Einfluß von Zeichnungen hervorgebracht worden; dergleichen sind besonders Nro. 92. und 94. von Engelbrechtsen und Nro. 98. und 100. von Conixloo. Uebrigens sind diese Gemählde grade am wenigsten lobenswerth; und wenn die beyden deutschen Schulen ganz geeignet scheinen, sich eine die andre auf das glücklichste zu ergänzen und gegenseitig zu vollenden, so ist es hierbey diesem falschen italiänischen Streben einiger alten Niederländer, wie so mancher spätern, als ob wesentlich unvereinbare und ganz unverträgliche Elemente zusammengebracht werden sollten. Auffallend ist es, daß diese italisirenden Niederländer gleich viel schlechter gemahlt und durch die Nachahmung sofort den eigenthümlichsten Vorzug ihrer frühen Schule und Landesart verlohren haben. Auch im Costum zeigt sich die Neigung zu unbestimmten, halb antikischen Gewändern statt der alten, mit dem zierlichsten Kunstfleiß vollendeten Kleiderpracht; ja in den Gesichtern sogar ist wegen der Mattigkeit, die doch idealisch seyn will, hier und da eine sonderbare Aehnlichkeit mit den besseren Mahlern der französischen Schule. So wurde also schon damals der Grund gelegt zu jener Abart und falschen Manier, welche späterhin in breiter Bahn zum allgemeinen Irrwege ausgebildet worden ist. Andre alte Niederländer freylich, die Italien kannten, und vielleicht grade diejenigen,

welche es am beſten kannten, blieben dem deutſchen Style getreu, und nur an der größeren Freyheit ihrer Behandlungsart wird man den weiteren Umfang ihrer Ausbildung gewahr. Einen vollgültigen Beweis für dieſe Bemerkung gewährt ein Votivgemählde von Bernard von Orley, Nro. 96, Knieſtück in drey Abtheilungen. Oben Chriſti Leichnam von den heiligen Frauen und Freunden getragen und umgeben; ganz auffallend in der Manier des Lukas von Leyden, jedoch edler. Die Familie des Donatars aber, unten in zwey Abtheilungen, links die Männer von einem Apoſtel, die Frauen und Mädchen von der heil. Margaretha dargeſtellt, iſt in einem ganz andern Style gemahlt; die objektive Gründlichkeit in den Köpfen der Alten, ſo wie die weiche Farbenbehandlung in dem äußerſt anmuthigen zweyer jungen Mädchen erinnern an Holbein. Ueberhaupt gab es in der altniederländiſchen Schule noch weit mehr Abweichungen und Verſchiedenheiten der Manier, als man gemeiniglich denkt und weiß. Die italiſirende und die dem Dürer ſich annähernde iſt ſo eben charakteriſirt. Wie verſchieden davon und ganz für ſich beſtehend iſt nun noch Lukas von Leyden? Allerdings ein origineller Künſtler, der inſofern Aufmerkſamkeit verdient. Doch liebe ich ihn ſonſt nicht ſo ſehr, wegen der häufigen Verrenkungen in Form und Stellung, und wegen der erzwungenen Zierlichkeit. Keiner unter den alten niederländiſchen Mahlern iſt in ſo hohem Grade manierirt; hier und da hat er wohl ſchon Annäherungen zu der falſchen Natürlichkeit der ſpätern niederländiſchen Schule. Was ihn indeſſen am meiſten auszeichnet, iſt ein gewiſſer, äußerſt willkührlicher, aber doch zierlicher und fantaſtiſcher Eigenſinn;

so daß uns seine Hervorbringungen bald als die seltsamen Gebilde eines sehr geistreichen aber kränklichen Kindes, oder auch als die eines wunderlichen alten Mannes erscheinen, der vor der Zeit ein Greis geworden ist. Es darf uns auch nicht weiter befremden, daß für einen so ganz subjektiven und launenhaften Künstler, die Hauptmomente seines Lebens und Charakters mit zur Erklärung seiner Werke dienen müssen. Insofern aber das überwiegend Fantastische die niederdeutsche Mahlerschule am meisten auszeichnet, müssen wir diese charakteristische Eigenschaft auch noch da, wo sie im Uebermaaß gefunden wird, und bis an die Gränze einer einseitigen Entwicklung verfolgen; und in dieser Hinsicht bildet Lukas von Leyden allerdings ein wesentliches Glied und ein lehrreiches Beyspiel in der Geschichte und Schule der niederdeutschen Kunst. Zwey vollständige, sehr gut erhaltne Altarbilder des Lukas von Leyden, die ich in der Sammlung des Herrn Lieversberg zu Kölln sah, gaben mir einen höhern Begriff von diesem Meister, als ich aus der großen Kreuzesabnahme und der Herodias zu Paris geschöpft hatte. Das eine jener beyden Bilder ist Christus am Kreuz; zur Seite rechts die heil. Agnes und Alexius, links Johannes der Täufer und die heil. Cäcilia. Auf dem Mittelbilde hält Magdalena den Fuß des Kreuzes recht schön umschlungen; zur Seite steht der heil. Hieronymus in Kardinalstracht mit seinem Löwen. Auf dem andern Bilde ist Christus in den Wolken dargestellt, welchem Thomas die Finger in die Wunden legt, von mehreren Heiligen umgeben; auf dem einen Flügel Hippolytus und die heil. Afra; die Landschaft ist hier besonders schön und heiter, mit hellen, blauen Bergen im Hin-

tergrunde, wie auf den schönsten altvenetianischen Bildern. Ueberhaupt scheinen mir die Bilder des Lukas von Leyden mit den Gemählden der alten Venetianer eine eben so bestimmte Verwandtschaft zu haben, als in einer spätern Zeit und noch mehr verwilderten Art, Rubens, in seiner Farbenverschwendung und in seinem Streben nach poetischer Kühnheit und Reichthum zu jener größern, römischen und florentinischen Art des Michael Angelo hinneigt, oder wie sie in den Compositionen des genialischen Giulio Romano gefunden wird.

Der schon früher erwähnte Hemmelink steht auch, gegen die allgemein bekannten Mahler gehalten, ganz für sich; denn er hat wohl das Rührende und Deutsche von Dürer, aber doch nichts von seiner Caricatur, nichts von seinen andern Eigenthümlichkeiten. In der geistigen Schönheit und Tiefe der Andacht, so wie in der Klarheit der Bedeutung übertrifft er ihn und alle andern dieser Schule, und ist nur dem Eyck gleich zu stellen. Höchst vollendet und weich in der Ausführung, steht er in der objektiven Gründlichkeit weder dem Holbein noch sonst einem oberdeutschen Mahler, in der Fülle der dichterischen Fantasie keinem der ersten niederländischen nach.

Auch Messys, von dem einige gute Bilder in Paris sind, ist in seiner Art originell; freylich eine beschränkte Art, auch in dem etwas ziegelbraunen Farbenton. Es ist in allen Gesichtern fast nur eines herrschend und immer wieder erkennbar; wie es sich manchmal findet, wo wir in allen Gebilden eines Künstlers immer nur ihn selbst oder den Gegenstand seiner Liebe in etwas veränderten Ausdrücken wiederfinden. Der innige Ausdruck frommer Red-

lichkeit aber, der Fleiß der Ausführung beym Messys, flößt Wohlgefallen und Achtung ein. So wie es auch unter den Dichtern blos subjektive Gefühlsdichter giebt, von eng beschränkter Natur, und wieder objektive Charakterdichter von umfassendem Geiste, so darf auch in der Mahlerkunst nicht jeder ein Holbein, ein Eyck, ein Dürer seyn; auch der Beschränktere, ist nur sein Gefühl innig, seine Ausführung fleißig, ist ein schönes und nothwendiges Glied in dem Ganzen der Kunst, wo wie in einem Gottesgarten alles zusammen blühen und gedeihen soll, das Mächtigste neben dem Beschränkteren in friedlicher Eintracht.

Wenn man zum erstenmale eine so reiche, aber geschichtlich noch nicht vollständig geordnete Sammlung altniederländischer Gemählde, wie jene zu Brüssel oder andre ähnliche erblickt; so ist es, als ob man auf einem weiten, unbekannten Meere sich befände. Man fühlt da das Bedürfniß nach einem festen Anhaltspunkte in der Fülle der Anschauungen, zur Sonderung für den Gliederbau und Stufengang des Ganzen, wie für alle Nebenzweige seiner lebendigen Entwicklung. Als erste leitende Idee dazu, und zugleich als Eingang zu den nachfolgenden Bemerkungen, möge dieses Resultat der bisherigen Anschauungen dienen. Eyck war der große wissenschaftliche Begründer und stiftende Meister der niederdeutschen Mahlerkunst; und durch eben dieses wissenschaftlich Tiefe und durch die objektive Gründlichkeit der künstlerischen Auffassung und Ausführung zeigt er sich im Einzelnen auch wohl der oberdeutschen Kunst und Schule verwandt und ähnlich, weil alles Große und Erste in seiner Art umfassend und vollständig ist. Den ersten schönen Anfang und die Mor-

genröthe der niederdeutschen Kunst und Mahlerey werden wir später in dem Meister Wilhelm von Kölln auffinden. Als Gipfel der höchsten Vollendung in ihr wurde schon früher Hemmelink bezeichnet; wie Shoreel als derjenige, welcher diese schöne Art der altkatholischen Andachtsmahlerey am längsten treu bewahrt hat; Lukas von Leyden aber als ein ganz eigenthümlicher und unter den übrigen Abarten und Seitenwegen sehr bemerkenswerther Nebenzweig fantastischer Sonderbarkeit und Laune, wovon der erste Keim doch übrigens schon im Charakter der niederländischen Schule selbst gelegen ist. Durch diese reiche Fülle und hohe Zierlichkeit der Fantasie zeigt sich der niederdeutsche Styl der Mahlerey, so weit dieses die Verschiedenheit der Kunstart zuläßt, auch dem zweyten, blumenartigen, geschmückten Styl der gothischen Baukunst nah verwandt. Es ist ein ähnlicher Geist der blühendsten Fantasie, der in beyden waltet; wie denn jene romantische Bauart in eben den deutschen Niederlanden die höchste Schönheit in wunderbarer Künstlichkeit erreicht hat, welche auch der Sitz jener Mahlerschule waren. Wenn Dürer aber als ein Vereinigungspunkt und Mittelstufe zwischen der süddeutschen und niederländischen Schule der Mahlerkunst betrachtet wurde; so zeigt uns dagegen Holbein in seinen bessern Werken den Styl der oberdeutschen Art mehr ganz rein und unvermischt. In beyden Schulen deutschen Ursprungs aber dürfte noch ein unermeßliches Feld und eine Fülle von einzelnen merkwürdigen Kunstmomenten übrig und offen bleiben, welche in jener allgemeinen Idee des Ganzen und seiner Entwicklung noch nicht mit umfaßt sind.

Nach dieſer Abſchweifung kehren wir zurück zu den Bildern in Brüſſel, unter denen mir keine merkwürdiger waren, als zwey ſehr alte von unbekanntem Meiſter Nro. 153. und 154. in den noch nicht geöffneten Sälen; in kleinem Verhältniß, doch ſind die Figuren größer, als es bey altitaliäniſchen Bildern von der Claſſe zu ſeyn pflegt, und daſſelbe gilt auch von ſehr vielen altniederländiſchen und altdeutſchen Bildern, die wir noch werden anzuführen haben. Die Gegenſtände ſind die Geiſſelung Chriſti und die Himmelfarth; wollte man in Ermangelung hiſtoriſcher Nachweiſungen nach dem Styl eine Vermuthung wagen, ſo ſollte man denken, ſie müßten bedeutend älter ſeyn als Eyck. Man kann ſich aber, wo es an dem geſchichtlichen Anhalt fehlt, in Vorausſetzungen dieſer Art bey dem erſten Eindruck leicht irren; indem man immer geneigt iſt, ſchon im voraus anzunehmen, daß das Rohere in der Kunſt, auch der Zeit nach das ältere geweſen ſeyn müſſe; was doch nicht immer der Fall iſt, da man auch in der Baukunſt des Mittelalters, nachdem die kunſtreichſte Vollendung im blühenden Kirchenſtyl des dreyzehnten Jahrhunderts erreicht war, in dem folgenden Zeitalter oftmals wieder ungleich plumper gebaut hat. Eben ſo trifft man auch nach Eyck in der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts einzeln wieder auf niederdeutſche Gemählde, welche wegen der ſchlichteren und kunſtloſeren Art, wenn man nicht das Gegentheil hiſtoriſch wüßte, nach dem Styl und der Kunſt zu urtheilen, vielmehr älter ſcheinen müßten; wie denn überhaupt die Entwicklung der Kunſt nirgends mit einer mathematiſchen Strenge und Gleichförmigkeit an eine Regel, die durch-

aus keine Ausnahme litte, gebunden erscheint. In den erwähnten beyden Bildern ist übrigens die Schönheit der Köpfe, die Kraft des Ausdrucks, Pracht der Farben und zierliche Vollendung der Gewänder so auffallend und einleuchtend gut, daß selbst der in der modernen Kunst Befangne ihnen das verdiente Lob nicht leicht versagen wird, und daß sie manchem der vorzüglichen Gemählde aus Eycks Schule in diesen Rücksichten kaum nachzustellen wären. Sie sind auf Goldgrund, in der einfachsten gradesten Anordnung; auf der Himmelfarth sind nur die Füße des Verherrlichten durch eine Oeffnung des Himmels noch sichtbar, der Leib ist unsichtbar; auf den allerältesten Gemählden wird dieß mehrentheils so dargestellt. Die Mutter Gottes ist hier besonders schön, und so wird auch jedermann viele der Köpfe der Apostel leicht vortreflich finden. Die ganze Art schließt sich nah an jene oben erwähnten ältesten italiänischen Gemählde von S. Luigi, die noch ganz im griechischen Styl sind; und doch ist auch das Altdeutsche darin unverkennbar. In den seltsam prächtigen und farbenreichen Kleidungen zeigt sich schon die Anlage zu dem, was späterhin in der Dürerischen Schule sich weiter entfaltete; nur ist alles noch einfacher und das wunderlich Fantastische nicht so absichtlich und nicht so gehäuft. Auch der Tyrann auf der Geisselung erinnert durch diesen Ausdruck der Bosheit an Dürer, doch ist der Charakter schlichter und nicht so Caricatur. So wie Dürer späterhin von manchen der bessern Niederländer ohne Zweifel benutzt wurde, so hat auch er aus den ältesten niederländischen Bildern nicht wenig gelernt und entlehnt. Solche Bilder wie diese beyden, sind eine wahre Grundanschauung

für den alten Styl der deutschen Schule in den niederländischen und niederrheinischen Gegenden; unter alten Bildern werden wir künftig vorzüglich solche verstehen, die noch älter sind als Eyck.

Das Hauptbild in dem Saale der Alterthümer zu Brüssel ist ein großes Altarstück von Raphael in Lebensgröße, von Paris hieher gesandt, weil es einiger Restauration bedürftig, und ohnehin als nicht ganz ausgemahlt und aus der ersten Manier des Raphael, wie man es zu nennen pflegt, bey den Franzosen weniger gelten mag. Es ist eine sogenannte himmlische Conversation; die Mutter Gottes auf einem einfachen Thron von vier Heiligen umgeben, unten zwey Engel, die von einem Notenblatt singen. Dies Gemählde nimmt in dem Auge der Kunstverständigen eine vorzüglich wichtige Stelle in der Reihe der bedeutenden und entscheidenden Werke des reichsten Genius ein. Es ist aus der Zeit, wo Raphael noch nicht sich selbst durch die Antike und durch Michel Angelo war untreu gemacht worden; doch hat es alle die Kraft des Ausdrucks, die Wärme und Fülle der Behandlung, die man in manchen seiner ersten Bilder vermissen mag. Aus wenigen Bildern spricht uns so ganz Raphael selbst an, so deutlich, so durchaus rein von allen fremden Einmischungen. Die himmlischen Knaben, die nackend so recht kindlich dastehen, wird jeder gern zu dem lieblichsten rechnen, was man sehen kann, und worin Raphael einzig geblieben ist. Aber auch der als Pilger rauh gekleidete Jakobus, auf seinen mächtigen Stab sich stützend, der aus den hohen Augen des kraftvoll bärtigen Hauptes mit treuherziger Liebe auf das Christkind schaut, ist eine herrliche

Figur; desgleichen der heilige Bruno, eines der sprechendsten, feinsten italiänischen Gesichter, die Raphael je gemahlt hat. Die Mutter Gottes ist von der mittlern Art der Raphaelischen. Was aber noch am meisten an dem Bilde zu loben bleibt, ist die herrliche Einheit des Ganzen; von den unzähligen Bildern, welche denselben Gegenstand darstellen, ist vielleicht dieses das einzige, wo der eigentliche Sinn desselben grade getroffen, die Aufgabe, wenn man so sagen darf, wirklich ganz gelöst ist. Hier sind die umgebenden Begleiter nicht müßige Figuren, willkührlich und bedeutungslos neben einander gestellt, höchstens in blos mahlerischen Gegensätzen des Ausdrucks und der Stellung. Nein, das Ganze ist wirklich ein Ganzes, alle Personen nothwendig in demselben, weil sie alle, bedeutend und innig unter sich verbunden durch die Richtung ihrer Mienen, im wirklichen Gespräch der Andacht verschlungen erscheinen, in dessen hohen Sinn der zu dem frommen Beschauer gewendete Bruno diesen gleichsam einzuführen sich erbietet. Es ist eine wahrhaft große Composition, wo alles schlicht und einfach, und doch alles bedeutend und grade das rechte ist. In dieser Rücksicht könnte man etwa nur den alten Corregio zu Dresden mit der heil. Katharina, dem h. Franciskus und Johannes dem Täufer noch vorziehen oder wenigstens neben dieses Raphaelische Bild stellen, welches unstreitig eines der schönsten und lobenswerthesten von diesem Meister ist.

Der Reichthum der bekannten Düsseldorfer Sammlung an berühmten Werken und Meistern der neuern Zeit, vorzüglich der niederländischen Schule, ist hinreichend von andern beschrieben worden, so daß wir uns nur auf das al-

lein beschränken dürfen, was für unsern Gesichtspunkt das wichtigste ist und am meisten zur Ergänzung der früher gegebnen Anschauungen und Bemerkungen über die ältern Mahler dienen kann.

Ein Bild in kleinem Verhältniß von Dürer, ein sehr zusammengesetztes Märterthum der ersten Christen in Persien, mit vielen Figuren darstellend, wo er selbst nebst Pirkheimer in der Mitte steht, ist wohl durchaus nur als Skizze zu beurtheilen, wenn es nicht etwa gar bloß Copie ist; die Composition ist so reich, so ausdrucksvoll bedeutend, geordnet und tiefsinnig, als sich erwarten läßt; die Ausführung ist aber durchaus nicht so gründlich vollendet, als man es von diesem Meister gewohnt ist *).

Unter den bessern Bildern der alten Italiäner befindet sich eine schöne Anbetung der Hirten von dem Venetianer Bordone, ganz auffallend ähnlich dem früher erwähnten Palma Vecchio, desselben Inhalts zu Paris. Was von Andrea del Sarto gezeigt wird, gehört nicht grade zu dem vorzüglichsten dieses Meisters. Ein Ecce Homo von Corregio, äußerst blutrünstig und entstellt, nicht ohne Fleiß gemahlt, aber doch sehr flau, erregt wohl Zweifel. Eine ganz kleine heilige Familie von Michel Angelo aber hat ganz den Charakter, wie andre unbezweifelt ächte kleine Oelgemählde desselben Meisters. Die Zeichnung kann wohl nur von ihm seyn; der Ausdruck der Größe in den Zügen und Mienen ist ganz übertrieben und unnatürlich. Allgemein gerühmt und bewundert

*) Das Originalgemählde dieser äußerst reichen, dem Gegenstande nach aber allerdings abschreckenden Composition befindet sich in der Wiener Sammlung und ist meisterhaft ausgeführt.

ist der heilige Johannes, welcher angeblich von Raphael seyn soll. In dieser Voraussetzung müßte das Bild aus der Zeit des Raphael herrühren, da er sich schon auf dem Abwege der antikischen Nachahmerey befand. Dieser Johannes ist dem Apollo so verähnlicht, daß er allenfalls mit veränderten Attributen dafür gelten könnte. Es ist ein sehr kaltes Bild, trotz der gelehrten Verkürzungen; Form und Gedanke, wenn sie wirklich von Raphael sind, liegen weiter von der ursprünglichen, wahren Richtung seines schönen und frommen Geistes ab, als irgend eine andre seiner Hervorbringungen. Am meisten Aehnlichkeit hat es etwa noch mit dem Engel Michael zu Paris, aber wie viel großartiger gedacht und gestaltet ist dieser und wie so gar nicht gezwungen und kalt, trotz der hohen Kunst! Auch die Farbenbehandlung im Johannes ist ganz anders; freylich hat das Bild sehr nachgeschwärzt, doch muß auch ursprünglich das Helldunkel und seine Gegensätze und Verschmelzungen mehr darin gesucht worden seyn, als in irgend einem andern Raphaelischen Gemählde. Von dieser Seite steht es ganz allein, und es wäre erst zu charakterisiren, wie es sich zu andern Bildern Raphaels verhält, welche denselben Gegenstand mit geringen Veränderungen darstellen und in Italien befindlich sind, ehe man bestimmen könnte, von welchem Schüler Raphaels das Gemählde selbst, oder doch die Ausführung desselben etwa herrühren möchte. Ungleich vorzüglicher und wichtiger ist eine heilige Familie Raphaels, aus seiner ersten Manier, wie man es zu nennen, und dadurch oft grade seine schönsten und gelungensten Werke mit einem heimlichen Tadel zu bezeichnen pflegt. An diesem Bilde ist

zu loben das Lichte und Heitre im kraftvollſten Farbenaccord des Grünen, Rothen und Hellen; vor allem aber das Einfache, Große und Symboliſche der ganz pyramidaliſchen Anordnung, deren Gipfel und Hintergrund zugleich der auf ſeinen Stab ſich tüchtig ſtützende Joſeph bildet. Man kann von dieſem Bilde ſagen, was von dem zu Brüſſel; es iſt ganz was es ſeyn ſoll, es giebt unzählich viele heilige Familien von den verſchiedenſten Mahlern, ſchätzbar durch mannichfache einzelne Schönheiten, und reicher vielleicht an ſolchen, als das gegenwärtige ſehr einfache Bild; aber hier iſt grade der eigentliche Sinn und die rechte Bedeutung einer ſolchen Vorſtellung getroffen, gleichſam das Wort des Räthſels ohne alle Anmaßung ausgeſprochen.

Was die übrigen Bilder betrift, ſo kann die Suſanna von Domenichino wohl unter ſeine guten gerechnet werden. Der Saal des Rubens muß jedermann auffallen und überraſchen; dieſen Meiſter muß man in der That nur hier kennen lernen. Die verwilderte Fantaſie dieſes außerordentlichen Talents, welches ſelbſt in ſeiner Verirrung noch große Spuren von der dichteriſchen Lebensfülle und dem magiſch bunten Farbenſpiele darbietet, welches die alten niederländiſchen Mahler ſo ſchön auszeichnet, in Lob und Tadel ganz zu würdigen und vollſtändig zu charakteriſiren; das würde eine eigne Abhandlung erfordern, die jetzt nicht auf unſerm Wege liegt. Nicht in den großen Prachtſtücken, wie in dem Weltgerichte, überhaupt wohl nicht in der Behandlung der chriſtlichen Heiligenbilder, erſchien er mir von der vortheilhafteſten Seite; ſondern bey ſolchen Veranlaſſungen, wo

die Fülle und Kraft seiner Fantasie, zwar dichterisch genommen, vollen Spielraum behält, aber nicht ins Unermeßliche hinausschweifen kann, vielmehr auf einem beschränkten Raum festgehalten, sich desto gedrängter entfaltet, wie auf der berühmten Amazonenschlacht der hiesigen oder in der herrlichen Tieger- und Faunen-Familie der Dresdner Sammlung.

Von den Werken der spätern italiänischen Schule ist vielleicht in der hiesigen Sammlung die Himmelfarth Mariä von Guido das merkwürdigste. Doch ist dieses Bild, größer gedacht als ihm sonst gewöhnlich ist, nicht so kräftig ausgeführt und gemahlt, als die Fortuna von demselben Meister zu Paris und die oben erwähnte, wunderschöne Magdalena in der Lucianischen Sammlung. Man sieht hier gleichsam die beyden Extreme des verirrten Talents, des falschen Kunststrebens, beysammen: Rubens und Guido, manierirte Wirkung und das leere kalte Ideal. Es kann vielleicht befremden, daß ich auch das Ideal unter die falschen Principien der verirrten Kunst setze; aber so wie man dieses Wort, das ursprünglich einen guten, reellen Sinn gehabt haben mag, gegenwärtig nimmt, ist es auch etwas durchaus Falsches. Man sucht es nur in den äußern Formen und sieht diese als das Erste und Letzte an; da doch die Bedeutung des Ganzen, der alle einzelnen Formen nur dienen und sie mit ausdrücken sollen, allein das Ziel des Ganzen seyn kann. Sodann sucht man das Ideal in der Mahlerey, wie auch wohl in andern Künsten und Geistesschöpfungen, nicht in jener tiefsinnig genialischen Vereinigung entgegengesetzter Elemente, nicht in jener absichtlichen Abweichung von dem

blos richtigen Naturverhältniß, um der höhern Bedeutung des Göttlichen willen, die wohl Winkelmann und andre, die zuerst vom Ideal sprachen, gemeynt haben mögen, sondern in einem bedeutungslosen Mittelwege, der zwischen allen Extremen durchschlüpfend, nur das Unedle sorgfältigst zu vermeiden bemüht ist. Es giebt, wie in allen Wirkungsarten, so auch in der Kunst, eine volle und eine leere Mitte; die volle Mitte ist die, wo widersprechende Kräfte sich bis zur Sättigung durchdringen, und da wird immer auch ein neues Lebendiges hervorgehen; von dieser gilt es, daß die Wahrheit nicht nur, sondern auch die Schönheit selber in der Mitte liege. Die andre Mitte aber ist unfruchtbar, leer und durchaus negativ; und das ist es, was man jetzt Ideal nennt, und darüber gar nicht mehr an das höhere Symbolische, an die Andeutung des Göttlichen in dem Ganzen einer künstlerischen Darstellung denkt. Nur darnach strebte Guido, wo er mehr als reizend seyn will, und auch die besten Meister der französischen Schule streben nach nichts anderm. Rubens, ja Rembrandt, möchten darin immer noch einen höhern Rang als die Franzosen und die flachen Italiäner der spätern Zeit behaupten, daß sie wenigstens einen kräftigen Irrthum zeigen; es ist alles in ihnen durch und durch manierirt, aber es ist doch noch ein origineller Mißbrauch der Farbe und des eignen unverkennbaren Talents. Die neueste französische Schule scheint beyde Grundirrthümer verbinden zu wollen; das leere falsche Ideal in antikischer Nachahmerey, und die grellste Theater-Wirkung. Denn gewiß ist dieser Effekt, das Auffallende und in die Augen Springende der neuesten Modegemählde gar nicht mehr mahlerisch,

sondern gradezu theatralisch, und von ihrer so gränzenlos und bis zur vollendeten Unnatur übertriebenen, höchst subjektiven Schauspielerey ganz treu copirt. Doch ist es wenigstens ein bestimmter Effekt, daher denn solche Produkte immer noch mehr Charakter haben, als manche der neuesten Deutschen, die auf jenem falschen Idealwege hervorgebracht worden, aber statt des vermeynten Ideals nur in eine mannichfache Unförmlichkeit und charakterschwache Nichtigkeit gerathen sind.

In Kölln bemerken wir zuvörderst eine heilige Margaretha von Raphael, im Besitz des Mahler Hoffmann. Es war dieses Gemählde ehedem in derselben, in der Kunstgeschichte nicht unbekannten, Jabachschen Sammlung, aus welcher auch das Pariser Bild in die ehemalige königliche Sammlung gekommen ist. Dieses letzte aber ist so sehr beschädigt gewesen, daß es ganz hat überarbeitet werden müssen, um es wieder herzustellen. In diesem Zustande befand es sich nebst andern in der vorigen Sendung erwähnten Bildern, während der letzten Zeit, im Restaurationssaale des Louvre; es gewährte aber nur einen traurigen Eindruck über die sichtbare Zerstörung. Das Göttliche dieses Gedankens ist freylich nicht zu vertilgen gewesen; aber man fühlt deutlich, wie viel das Bild müsse gelitten haben. Mag nun dieses auch ursprünglich das Original gewesen seyn, jenes aber nur eine alte, unter den Augen des Meisters verfertigte Copie; gegenwärtig ist das Pariser Bild so verdorben, daß es kaum möglich seyn dürfte, diese Frage aus der Anschauung allein, ohne historische Nachweisungen zu entscheiden; so daß das hiesige ohne Bedenken vorzuziehen und als das einzige

noch erhaltene Exemplar dieſes ſo unvergleichlich ſchönen Bildes zu betrachten iſt; es müßten denn etwa in Italien noch andre Wiederhohlungen deſſelben Bildes ſich finden; in der Raphaelſchen Margaretha zu Wien iſt der Gegenſtand ganz anders behandelt. Von welchem der Schüler Raphaels die hieſige nun aber gemahlt ſey, und ob vielleicht der Kopf von dem Meiſter ſelber ſeyn könne, überlaſſen wir ſolchen zu entſcheiden, die nach einem langen Aufenthalte in Italien, nach oft wiederhohlter Vergleichung und eigner Anſchauung aller Werke des Raphael und der unmittelbar unter ihm und mit ihm arbeitenden Schüler, als praktiſche Künſtler darüber ein competentes Urtheil haben können. Man kann dieſes Gemählde, dem Gegenſtande und ſeiner Bedeutung und Auffaſſung nach, wohl mit dem Engel Michael des Raphael vergleichen; es iſt eben ſo groß und edel gedacht, doch iſt der Sieg über das Schlechte und häßlich Ungeheure hier leichter und anmuthsvoller. Es iſt hier nicht die Tugendkraft des überwindenden Helden und Fürſten der Geiſter, ſondern es iſt der unbewußte Sieg der ſchuldloſen Liebe und heitern Schönheit, zu deren Füßen das Niedrige von ſelbſt erſtirbt. Das Göttliche der Stellung, wie die Heilige, in ihrer Rechten die Palme haltend, über dem Ungeheuer, das ihr Fuß, ohne daß ſie auch nur nach ihm niederſchaut, vernichtet, grade aus dem Bilde heraustritt, iſt auch in dem Kupferſtiche erkennbar; das heitre Geſicht dieſer chriſtlichen Glaubens-Heldin zeigt eine hohe, aber individuelle Schönheit und Anmuth, das Göttliche blickt vorzüglich aus den hellen, offnen Augen und dem himmliſchen Lächeln des Mundes hervor.

In derselben Sammlung sah ich einige heilige Figuren, ehemals Seitenstücke zu einem Altarbilde von Dürer, sehr charaktervoll und gründlich ausgeführt, auf Goldgrund. Man hat die Vorliebe für diese in der ältern Zeit allgemeine Art, in diesen Gegenden weit länger beybehalten als in Italien nicht nur, sondern selbst als in dem südlichen Deutschlande. Man möchte also vermuthen, daß diese Bilder für eine hiesige Kirche bey Dürer während seiner Reise durch die Niederlande seyen gemahlt oder bestellt worden. Für ihn bleibt es eine Abweichung von seiner gewöhnlichen Art, die einen besondern Grund oder äußre Veranlassung gehabt haben muß. Denn grade ihm gewähren Bilder mit einem landschaftlichen Hintergrunde mehr Spielraum, den ganzen Reichthum seines erfinderischen Tiefsinns zu entfalten.

Wir haben aber noch viele andre, wichtige Gemählde anzuführen, welche uns hier näher angehen, weil sie dem hiesigen Boden und Lande einheimisch entsprungen sind. Die alte Stadt Kölln, welche unter ihren ehemals mehr als hundert Kirchen, die größere Anzahl beynah, als bedeutende und wichtige Denkmahle und Kunstwerke der höhern Architektur anführen darf, so daß an diesen allein sich wohl eine vollständige Geschichte der gothischen Baukunst entwickeln ließe, nach allen ihren Verschiedenheiten und Veränderungen von den ältesten Zeiten an bis zu jener höchsten Vollendung des baukünstlerischen Styls, den man am hiesigen Dome bewundern muß: die Stadt Kölln ist, trotz aller Zerstörungen und gewaltsamen Veränderungen, welche der Krieg, und alles, was darin, besonders die Kirchen und Klöster, erleiden mußten, mit sich

geführt hat, auch jetzt noch an alten Gemählden vielleicht nicht minder reich, als sie dem Kenner alter Baukunst merkwürdig seyn muß.

Und diese Gemählde sind altdeutsche Gemählde, eine eigne für sich bestehende Schule, reicher, umfassender, als es vielleicht je eine im südlichen Deutschlande gab; eine Schule, welche zugleich die innige Verbindung und Einheit der altdeutschen und altniederländischen Mahlerey augenscheinlich beweist. Hier findet man Bilder, welche man den besten Holbein's an die Seite setzen darf, andre in Dürers Art, und wieder andre aus der Schule des Eyck; dann viele andre, welche weit älter sind als alle diese Meister, eine Menge Verschiedenheiten, die zum Theil das Beste jener drey großen Stammväter und Urheber oder Epochen der deutschen Schule in sich vereinigen, oder doch die Familienähnlichkeit mit diesem oder jenem nicht verkennen lassen, wenn gleich sie auch ihr Abweichendes und Eigenes haben. Es würde schwer seyn, nur die verschiedenen Manieren aufzuzählen, welche sich an den ältesten Bildern eines unbestimmten Alterthums, deutlich unterscheiden und auf eben so viele ausgezeichnete Meister schließen lassen.

Der alte Kunstsinn scheint sich hier länger erhalten zu haben, als irgendwo sonst; und noch jetzt bewährt sich derselbe, durch eine allgemeine Liebhaberey, mit Sinn und Kenntniß verbunden; und durch eine mannichfache Neigung zum Sammeln, welche besonders auf das Alterthümliche gerichtet ist. Die meisten dieser Bilder, selbst aus schon spätern Zeiten, sind auf Goldgrund, und auf Holz gemahlt; bisweilen ist auf das Holz eine Leinwand

geleimt, und auf diese wieder ein Gipsgrund getragen, welches die Farben besonders dauerhaft erhält. Die Farbenpracht ist fast in allen bewundrungswürdig; das Blau durchaus Ultramarin und auch die andren Farben sind nach Verhältniß die köstlichsten und glänzendsten.

Die meisten dieser Gemählde sind jetzt so, wie sie während des Krieges und nach der Zerstörung der Kirchen und Klöster, erst verschleudert und dann wieder aufgesucht und gerettet worden, noch mehrentheils zerstreut und einzeln in Privatsammlungen aufgestellt, deren es hier mehrere in ganz verschiednen Fächern bedeutende giebt; von denen auch die meisten sehr zweckmäßig angelegt, und auf ein bestimmtes beschränktes Ziel gerichtet sind, daher sie sich schon von selbst in die kunstgeschichtliche Ordnung einreihen. Die lehrreichste unter diesen für die Kunstgeschichte wird wohl die Sammlung des gelehrten Kanonikus Wallraf seyn, wenn sie erst geordnet worden *);

*) Diese Sammlung ist jetzt ein Eigenthum der Regierung geworden und der öffentlichen Benutzung gewidmet. Das große Altarbild von der Mutter Gottes und den Schutzheiligen der Stadt Kölln hat in dem hohen Dome seine würdige Stelle gefunden, dessen herrliche Glasfenster in neu gereinigtem Glanze strahlen, wie eine ähnliche Erneuerung auch in andern Kirchen Statt gefunden hat. Manche neue Sammlungen haben sich seitdem noch, durch den rege fortschreitenden Eifer einzelner Kunstliebhaber gebildet, welche vieles Alterthümliche und Schöne von kölnischen und andern niederdeutschen Gemählden enthalten, wie die des geistlichen Herrn Fochem. Besonders lehrreich war mir, bey einem kurzen Besuche im Frühjahre 1818. in Kölln, eine sehr reiche Privatsammlung von Glasmahlereyen, welche eine äußerst merkwürdige Reihenfolge, durch alle Jahrhunderte fortgeführt, vom ersten Anfange bis zum letzten Verfall dieser Kunst darbietet. Die Boisserésche

denn dieser Mann, der alle diese Dinge zum besondern Gegenstande seiner Nachforschungen gemacht hat, ist besonders darauf ausgegangen, eine vollständige Reihenfolge der köllnischen Schule aufzustellen von den ältesten Zeiten durch van Eyck's Schule, Dürers Art, Holbein und dann Hans van Achen bis auf die späte Zeit, da die Köllnischen Mahler nach Rubens und van Dyk sich bildeten.

Von dem ganzen Reichthume dieser höchst merkwürdigen Kunstalterthümer würde es nur nach einer viel weiter eindringenden und ausführlichen Untersuchung und Durchforschung auf diesem selbst geschichtlich noch ganz unbekannten Theile der deutschen Kunstentwicklung möglich seyn, eine befriedigende und vollständige Nachricht und Beschreibung zu geben. Für jetzt wählen wir nur drey Stücke verschiedener Art aus, um wenigstens einen vorläufigen Begriff zu geben.

Die Krone von allen Werken der köllnischen Mahlerschule ist ein großes Bild in drey Abtheilungen, sehr reich an Figuren in voller Lebensgröße, auf Goldgrund, welches ehedem in der Kapelle des Rathhauses befindlich war. Das Mittelstück stellt die Anbetung der heiligen drey Könige dar, auf dem Seitenflügel rechts steht der heilige

---

Sammlung, mehrere Jahre hindurch in Heidelberg von unzähligen Fremden gesehen und bewundert, jetzt aber als Zierde der Hauptstadt von Würtemberg, noch würdiger und geräumiger aufgestellt; welche uns die großen, wesentlichen Grundanschauungen für die niederdeutsche Mahlerkunst im Allgemeinen und Ganzen, nach allen ihren Bildungsstufen, in belehrender Vollständigkeit, vor Augen stellt, besitzt zugleich auch einen Schatz der vorzüglichsten Stücke aus der besondern köllnischen Schule und von dem Meister des Dombildes.

Gereon und seine Kriegsgesellen, auf dem linken die heilige Ursula nebst ihren Jungfrauen und dem heiligen Aetherius, ihrem Geliebten, im Hintergrunde die Bischöfe St. Kunibertus und St. Severinus. Es war unstreitig die Aufgabe und Absicht, die sämmtlichen Schutzheiligen der Stadt hier vereinigt vorzustellen. Dieses Bild ist einzig in seiner Art, wie auch der unvollendete Dom zu Kölln unter den gothischen Gebäuden einzig geblieben ist, mehr noch wegen der hohen einfachen Schönheit des Styls als wegen der Größe der Anlage. Manche haben bey diesen Bildern auf Dürer rathen wollen, bloß weil die hohe Vortrefflichkeit des Werkes gleich auf den berühmtesten unter allen Nahmen der früherhin so wenig *bekannten* altdeutschen Schule führen mochte. Wohl könnten einige von den Nebenfiguren unter den Begleitern der Magier, in ihrer etwas bizarren Tracht, Stellung und Gestalt wohl allenfalls an jenen Meister erinnern; doch ist dieses eine allgemeine Eigenschaft und Weise aller jener ältern Mahler. Die frische, weiche und kraftvolle Carnation in den Köpfen aber erinnert mehr an Holbein; aber auch diese Treue und Wahrheit der Auffassung und der Farben gehört der Zeit und dem damals herkömmlichen alten Styl an, obwohl diese hohe Vollkommenheit darin in allen Zeiten nur das Erbtheil der auserlesensten Wenigen seyn kann. Der dichte dunkelgrüne Vorgrund, aus Kräutern gleichförmig wie ein Teppich gewebt, mit einzelnen eingestreuten Blümchen und Feldfrüchten, ist fast wie auf den Eyckschen Bildern, und so ist auch das Grade und Ernste der Gestalten und Gesichter mehr in dieser Art. Von diesem Bilde ganz besonders war es gemeynt, was

ich vorhin von der Vereinigung der bedeutendsten Vorzüge aller jener drey deutschen Meister in Einem Bilde sagte; welche Vorzüge übrigens keinesweges so miteinander streiten, als die Manieren der verschiedenen italiänischen Mahler, welche man wohl sonst nach den langen Kunstrecepten des Mengs in einem wahrhaft classischen und correcten Gemählde vereinigen zu müssen glaubte. Ein wunderbarer Fleiß der Ausführung und die strahlende Farbenpracht sind in diesem Bilde, von einer Vortreflichkeit, wie es auch auf den besten altdeutschen Gemählden in dem Grade nur äußerst selten gefunden wird. Man sieht, daß jene Zeit das Köstlichste und das Höchste in diesem Bilde aufbieten wollte, was sie vermochte. Es ist mit größter Liebe vollendet; aber es ist auch entworfen im Geist und unter der Begünstigung der göttlichen Liebe. Es ist noch etwas darin, was man in den Gemählden jener drey Künstler doch nicht fühlt; die Blüthe der Anmuth ist diesem beglückten Meister erschienen, er hat das Auge der Schönheit gesehen, und von ihrem Hauch sind alle seine Bildungen übergossen. So allein, wie Angelico unter den ältern, oder Raphael, der Mahler der Lieblichkeit, unter den neuern Italiänern steht, so einzig ist dieser unter den Deutschen. Er hat die himmlische Fantasie des einen und die hohe Schönheit des andern; in der Kunststufe aber steht er weit über den Angelico und könnte etwa dem Perugino gleichgestellt werden. Die Mutter Gottes mitten auf dem Throne sitzend, von einem langen, dunkelblauen, mit Hermelin gefütterten Mantel umflossen, wird wohl jeden, der sie gesehen, an die Raphaelsche Maria in Dresden erinnern müssen, durch die königliche

Hoheit der etwas mehr als lebensgroßen Gestalt, und durch die ganz überirdische, idealische Schönheit des Angesichts. Doch ist die demuthsvolle Neigung des gleich der Sonne in Milde leuchtenden Hauptes und des Auges, der alten Idee getreuer. Auch die Hände, die auf ganz alten Bildern oft etwas schwach erscheinen, sind wie sie nur bey den besten Mahlern gefunden werden; nur die Beine und Füße in ihrer schlichten Stellung und spitzigen Fußbekleidung, sind noch etwas hetruriſch grade und verrathen den alterthümlichen Styl. Anordnung und Ausdruck werden selbst Künstler der jetzigen Zeit vortrefflich finden müssen. In Rücksicht des Reichthums an so ausdrucksvollen und doch so vollendet ausgearbeitet großen Köpfen, kann man dieses Gemählde den größten Hervorbringungen von Raphael vergleichen und an die Seite stellen. Herrlich treten die Figuren hervor, besonders in den Seitengruppen, wo der Vorgrund etwas heller ist; die Hauptfiguren der beyden Märtyrer, der heilige Gereon in voller Rüstung, jedoch ohne Helm, und die schöne Ursula mit dem Pfeile in der Hand neben dem geliebten Jüngling, der sie mit zärtlicher Bekümmerniß anschaut. Wie schön und gefühlt ist die Art, wie diese ausgezeichnet, und ihr Märterthum in der rührenden Stellung und dem blassen Gesicht grade nur so viel angedeutet worden, um die freudige Hoheit des Hauptgegenstandes auf dem Mittelstück, durch diese wehmüthige Umgebung in ein noch innigeres sanftes Liebesgefühl zu verschmelzen. Doch wie ließen sich alle Schönheiten dieses Gemähldes aufzählen oder auch nur die Umrisse der Anordnung und des Gedankens einigermaßen befriedigend beschreiben? In einem Werke, wie dieses, liegt

die ganze Kunst beschlossen; und etwas Vollkommneres, von Menschenhänden gemacht, kann man nicht sehen.

Es sey vergönnt, den Eindruck, welchen dieses herrliche Altargemählde der Stadt Köln, in seiner dreyfachen Abtheilung hervorbringt, in der gleichen Anzahl poetischer Nachbilder wieder zu geben.

I.

Ein goldner Glanz liegt blendend aufgeschlossen,
Maria sitzt auf hohem Himmels Throne,
Ihr Haupt umziert die diamantreiche Krone,
Vom reinen Blau des Mantels weit umflossen:

Und zarte Blümlein sind dem Grün entsprossen,
Wo vor der heil'gen Jungfrau und dem Sohne
Die Könige, gelangt aus ferner Zone,
Voll Inbrunst knie'n, in Andacht hingegossen.

Fromm reichen sie des Orients reiche Gaben,
Des Goldes Zier, der Myrrhen süßes Düften,
Dem Kinde, hohen Ernstes voll, erhaben.

Und wie die Männer dort in Einfalt schauen
Die Englein jubiliren in den Lüften,
Blüht Hoffnung auf, und seliges Vertrauen.

II.

Wer naht in muth'ger Zuversicht dem Orte;
Gerüstet, stark, als ob ihn Siegs gemahne,
Das Kreuz goldflammend auf Azurner Fahne,
Freudig im Geist, vertrauend fest dem Worte?

Sankt Gereon, der Tapfern Licht und Horte,
Enteilend frey des Todes düsterm Wahne,
Tritt hier getrost auf lichter Himmels Bahne,
Voran der glaubend folgenden Cohorte.

Muthvoll und freudenvoll, getreu und sinnig,
Vertrauend so dem Tode wie dem Leben,
Seht hier die Heldenbilder vor'ger Zeiten!

Nicht Marter, nicht der Tod macht die erbeben,
Die treu vereint, als Brüder feſt und innig
Im Glauben zu Maria's Throne ſchreiten.

III.

Im königlichen Schmucke, reich umgeben
Von holder Jungfraun auserleſnen Schaaren
Vom Todespfeile frey, und von Gefahren,
Erſcheint Sankt' Urſula im klaren Leben.

Sie nahet demuthsvoll, doch ohn' Erbeben!
Der Jüngling, den wir neben ihr gewahren,
Von Engels Angeſicht, mit goldnen Haaren,
Wohl durfte nach der heil'gen Braut er ſtreben.

Mit zarter Sorge ſchaut er auf ſie nieder;
Er hat den Martertod mit ihr gelitten,
Findet mit ihr an Gottes Thron ſich wieder.

Und in der Farbenpracht, in Liebesgrüßen,
In ew'ger Schönheit Fülle, zarten Sitten,
Führt ſie die Liebe zu Maria's Füßen.

Und der Name dieſes glücklichen Meiſters iſt lange Jahrhunderte hindurch unbekannt geweſen, und bis auf unſre Zeit hinab geblieben! So war es die Art jener altdeutſchen Zeit; weiß man ja doch auch den Nahmen des Mannes nicht, der das Wunderwerk des Domes entwarf; denn nicht die Eitelkeit trieb jene Alten, ſondern die Liebe zum Werk. Aber die Nachwelt hätte nicht ſo undankbar und vergeßlich ſeyn ſollen. Ein Freund von mir iſt ſo glücklich geweſen, einige kleinere Bilder an ſich zu bringen, die offenbar von demſelben Meiſter herrühren; ſehr viele der Köpfe ſind von dieſem früheren Verſuch auf das große Bild genau übertragen, aber freylich mit den größern

Verhältniſſen, auch reicher entwickelt und noch ſorgfältiger ausgeführt. Die Idee des großen Bildes liegt in dieſen erſten Entwürfen noch wie die Blume in der zarten Knoſpe verſchloſſen, ehe ſie vollendet aufgegangen. Doch beſeelt dieſelbe liebevolle Anmuth auch dieſe kleinern Bilder, die jeder, der das Große geſehen, mit der innigſten Theilnahme beſchauen muß, und die ſchon an ſich zu den ſehr ausgezeichneten gehören. Sichtbar geht aus der Vergleichung dieſer kleineren Bilder, ſo wie auch der zwölf Apoſtel von demſelben Meiſter, mit dem großen Altargemählde hervor, daß ſie einer früheren Epoche angehören; dagegen jenes Bild, welches zur höchſten Verherrlichung der Stadt Kölln und ihrer ſämmtlichen Schutzheiligen dienen ſollte, und zu welchem der Meiſter deſſelben ohne Zweifel alle ſeine Kraft aufgeboten haben wird, uns ſeine Kunſt auf den Gipfel der vollendetſten Ausbildung, ſo weit er dieſe erreicht hat, darſtellt. Dieſe Bemerkung darf nicht überſehen werden, bey den Nachforſchungen über den Urheber des Bildes, und kann eine Hindeutung abgeben, um auf die Spur deſſelben zu führen. Der ſicherſte Anhaltspunkt liegt in der Zeit der Vollendung des großen Bildes; und dieſe fiel in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, am wahrſcheinlichſten 1410. Zuſammengenommen mit jener Bemerkung, welche aus der Vergleichung der verſchiedenen Werke deſſelben Meiſters hervorgeht, führt uns dieſe Zeitbeſtimmung wie von ſelbſt und auf eine Weiſe, die kaum umgangen werden kann, auf den Meiſter Wilhelm von Kölln, welcher in der Limburger Chronik gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts als ein hochberühmter Mahler derſelben Zeit und eben je-

ner damals in allen Künsten so blühenden Stadt angeführt wird; da man zu einem solchen öffentlichen Stadt- und herrlichen Prachtgemählde gewiß nur einen sehr berühmten Meister damaliger Zeit wählte. Es ist also eine hinreichende und überwiegende Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß jener Wilhelm von Kölln der glückliche Meister des herrlichen Wunderbildes gewesen. Ein noch bestimmteres geschichtliches Zeugniß aus gleichzeitigen Urkunden giebt es indessen, so viel ich weiß, nicht darüber. Dazu ist auch wenig Hoffnung, indem das Zunftbuch der Köllnischen Mahler, welches noch am ersten Aufschluß geben könnte, seit geraumer Zeit verloren worden. Alle jene vortreffliche Künstler, die eine solche Fülle der mannichfachsten Bilder hervorgebracht haben, waren nämlich nichts mehr als bescheidne Genossen der Mahlergilde einer einzigen deutschen Stadt; mit welcher Mahlergilde auch die Glasmahler und Sticker zu einer Zunft vereinigt waren, wegen des allgemeinen Gebrauchs prachtvoller mahlerischer Darstellungen auf Teppichen und Festgewändern, wie auf Glas. Solche Thatsachen können einigen Begriff geben von dem, was Deutschland ehedem war, wenn der Anblick dessen, was es jetzt ist, uns selbst von der Erinnerung des Grossen immer mehr zu entfernen droht.

Sollte aber jemand Zweifel hegen gegen diese Ankündigung und Behauptung einer so sehr alten Köllnischen Schule deutscher Mahlerey, so können wir dafür einen sehr vollgültigen und zwar gleichzeitigen Gewährsmann aus dem schwäbischen Zeitalter anführen. Es ist einer der größten Dichter und Meister in der Kunst der Poesie, die Deutschland jemals gehabt hat; doch unter dieser Bezeich-

nung möchten ihn nur wenige erkennen in dem Zeitalter des Undanks und der Vergeſſenheit altdeutſchen Ruhms. Wolfram von Eſchilbach, in ſeinem Parcival ſagt, Vers 4705. der Myllerſchen Ausgabe, da von der bezaubernden Schönheit eines Ritters die Rede iſt:

„Von Kölne noch von Maſtricht
Nicht ein Schildrer entwurf ihn baß."

Das Gedicht iſt aus dem erſten Anfange des dreyzehnten Jahrhunderts, und die Handſchrift ſelbſt, nach Bodmers Urtheil, nicht viel jünger. Dieſe Stelle beweiſt mithin, daß eine Kölniſche Schule der Mahlerey faſt zwey Jahrhunderte vor Johann van Eyck ſchon ganz allgemein berühmt war, ſo daß der Dichter ſie vorzugsweiſe als Beyſpiel nennen konnte; und zwar ein Dichter, der im ſüdlichen Deutſchlande, alſo in ziemlich weiter Entfernung von jenen beyden dort genannten Städten einheimiſch und wohnhaft war.

Jenes Gemählde gehört der Zeit des vollendet ſchönen Styls an. Eine Reihe von acht Bildern bey Herrn Lieversberg, in kleinerm Verhältniß, wo jedoch die Figuren über einen bis anderthalb Fuß lang ſind, ſo wie auf den beyden oben erwähnten alten Bildern in Brüſſel, mit welchen ſie überhaupt eine ſtarke Aehnlichkeit haben, gehört einer verhältnißmäßig ſchlechteren Schule oder roheren Epoche an, die aber darum keineswegs eine ältere zu ſeyn braucht, wie man beym erſten Eindruck leicht vorausſetzt. Sie werden dem Iſrael von Meckenem zugeſchrieben und würden ſonach der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts angehören. In jedem Fall ſtehen

ſie auf einer geringeren Kunſtſtufe, als Eyck und Hemmelink, wie ſich davon aus jeder Zeit beſonders auch in der niederdeutſchen Kunſt, Beyſpiele finden, enthalten aber deſſen ungeachtet ſehr viel Lobenswerthes und Schönes.

Die Gegenſtände dieſer Reihenfolge von kleinen Gemählden aus der Leidensgeſchichte des Heilandes ſind, die Einſetzung des Abendmahls, die Gefangennehmung Chriſti am Oelberge, die Verſpottung nebſt der Geiſſelung im Hintergrunde; die Darſtellung vor Pontius Pilatus, der Hingang zum Kreuz, die Kreuzigung, die Abnahme vom Kreuz und die Auferſtehung. Die Bilder ſind auf Goldgrund gemahlt, doch iſt auf mehreren eine Landſchaft im friſcheſten Grün vor dem Goldgrunde angebracht, und überhaupt in der übrigen Farbenpracht das hellglänzendſte Grün beſonders herrſchend. Es gehören dieſe Bilder überhaupt, ungeachtet deſſen, was oben in Vergleich mit andern geſagt ward, immer noch unter die ſehr vorzüglichen und ſchönſten Alterthümer der niederdeutſchen Kunſt. Die Pracht der Farben und bedeutender Gewänder, ſo wie die Sauberkeit der äußerſt fleißigen Ausführung iſt vortreflich, doch ſieht man das auch auf andern guten altdeutſchen Bildern. Unvergleichlich aber iſt die Kraft und der Reichthum des Ausdrucks in den Köpfen; man dürfte nicht anſtehen, das Bild von der Verſpottung und Dornenkrönung des Heilandes, in Rückſicht des ſo mannichfachen Ausdrucks der ſtumpfſinnigen Bosheit und Rohheit manchem von Dürer an die Seite zu ſtellen, der doch grade dieſen Gegenſtand ſo oft und ſo gründlich durchgearbeitet hat. Aber auch im Edlen war der Künſtler nicht weniger ausdrucksvoll, wie beſonders

die Köpfe der Apostel auf der Einsetzung des Abendmahls, unter denen ganz bewundernswürdige sind, beweisen mögen. Der Johannes auf diesem Bilde soll unter dem Arm des Heilandes über seinen Schooß auf dem Tisch ruhen; diese schwere Verkürzung ist dem Mahler ganz mißlungen, welches man sich als ein Merkmahl von der alterthümlichen Beschaffenheit des Bildes gefallen lassen mag, da der Künstler sich sonst in Köpfen und Stellungen als einen tüchtigen Meister und Zeichner zeigt; auch die Hände sind zum Theil von der höchsten Form und Ausarbeitung. Was die Schönheit der Köpfe und den seelenvollen Ausdruck betrifft, verdient dieser Meister eine der vorzüglichsten Stellen unter den niederdeutschen Mahlern der ältern Zeit. Auf den sonst allgemeiner bekannten altdeutschen Bildern habe ich nichts so liebevoll Schönes und rührend Anmuthiges gefunden, als das Gesicht des Johannes und der Mutter Gottes, auf der Abnahme vom Kreuz in dieser Bilderreihe. Johannes, ein großer Kopf, von fliegenden Haaren umwallt, hält die Mutter und schaut die Betrachter an, mit dem Ausdruck der schmerzlichsten Begeisterung. Der heilige Leichnam wird erst heruntergenommen und ist noch in den Händen der ihn auf der Leiter Abnehmenden. Die andern Frauen sind blaß und kummervoll und ohne viel Bewegung; die Mutter aber im dunkelblauen Gewande sitzend, Blick und Arme mit zärtlicher Besorgniß für den Todten, ihren eignen Schmerz ganz vergessend, sehnsuchtsvoll in die Höhe streckend, als ob er noch lebte, noch fühlte, ist grade belebter, ja sogar jünger, aber in der hohen jungfräulichen Schönheit so rührend sanft, daß man die hellen Zähren, die aus den

blauen Augen rinnen, leicht mit eignen begleiten möchte. Inniger wird man schöne Wehmuth nicht leicht auf einem Gemählde ausgedrückt finden. Erhabner noch, aber ganz freudig erhaben, ist der auferstehende Christus, nebst der Kreuzesabnahme und dem Abendmahl, das vorzüglichste unter allen übrigen, in Rücksicht der Anmuth, wie die Dornenkrönung im Ausdruck. Hier ist das Gesicht des Heilandes ganz verklärt und kaum noch in den Zügen die Aehnlichkeit erkennbar, selbst mit dem freudig begeisterten aber noch sterblichen Christus auf dem Abendmahle. In allen andern Darstellungen des Leidens ist das höchst ausdrucksvolle Gesicht ganz dasselbe, bis auf die Verschiedenheiten, die in der Kreuzigung und Abnahme vom Kreuz der doch sehr edel gehaltne Ausdruck des Sterbens und des Todes mit sich brachten.

Sehr merkwürdig, lehrreich sowohl als herzerhebend, war mir der Anblick eines Bildnisses in Lebensgröße vom Kaiser Maximilian aus der Wallraffischen Sammlung *). Der Monarch sitzt im vollem kaiserlichen Ornate, das Scepter in der Rechten, mit der Linken den Griff eines großen Schwerdtes haltend, vor einem offnen Fenster an einem einfachen farblosen Tisch, dessen Ecke den äußersten Vorgrund rechts bildet. Die herrliche Rüstung ist vergolder, darüber hat er einen dunkelgrünen Mantel mit breiter perlengezierter Borte, eine kunstreich aus Edelsteinblumen geflochtne hohe Krone auf dem Haupt; der

*) Ein andres Exemplar von demselben Bildnisse enthält die Kaiserliche Gemählde-Sammlung zu Wien; das Köllnische aber ist viel schöner in der Ausführung.

Orden des goldnen Vließes an reich mit Edelsteinen verzierter Kette hängt um die Brust auf dem goldnen Panzer. Das Gesicht, wo der Ausdruck hoher Würde und ein unbeschreiblicher Adel und Verstand mit gutmüthiger Milde gepaart erscheint, ist beynah im Profil, mit grade vor sich hinschauendem Blick. Es tritt stark hervor auf einem rothen Teppich, der als Wand den Hintergrund macht und mehr als die Hälfte der Breite einnimmt; auch die langen sonderbar grade und steif herabgekämmten blonden Haare, vermuthlich nach dem natürlichen Costum, hat der Mahler, als nächsten Hintergrund an dem Umriß des Gesichts herab, vortrefflich benutzt. In allen Nebenwerken ist der Fleiß der Ausführung, selbst in Vergleich mit dem in der altdeutschen Schule sonst gewöhnlichen Fleiß, noch bewundernswürdig. Das Gesicht aber ist leicht gemahlt und wie hingehaucht, höchst weich in der Behandlung und durchaus nicht ängstlich ausgeführt; eine so wahrhafte und warme Carnation hat auch Holbein nicht. Aus dem offnen Fenster zeigt sich im äußersten Hintergrunde rechts eine landschaftliche Aussicht, von dem rothen Teppich durch den breiten hellgrünen Rand schön abgeschnitten. Die weite See und ein steiles unübersteigliches Felsengebirge, darauf ganz oben, hier und da auf den höchsten Klippen und in den Hohlwegen und Schluchten, fliehende Gemsen und nacheilende Jäger zerstreut sind; in Anspielung auf ein bekanntes Abentheuer, wie der ritterliche Kaiser einstmals auf der Gemsenjagd, einer Beschäftigung, die er sehr liebte, aus großer Lebensgefahr wunderbar errettet ward. Dieses Portrait gehört zu der höheren oder historischen Gattung von Bildnissen, mit

landschaftlichem Hintergrunde, durchaus bedeutenden Attributen und einem mehr als bloß charakteristischen Ausdruck, deren einige wir von Raphael und von Leonardo angeführt, und die wir mit dem Namen der symbolischen Bildnisse als die höchsten bezeichnet haben. Doch würde ich in Verlegenheit seyn, wenn ich auch aus dieser Gattung noch ein Bildniß nennen sollte, welches diesem des Kaiser Maximilian an die Seite gesetzt zu werden verdiente. So wie ich die Alexandersschlacht von Altdorfer ein Rittergemählde nannte, so möchte ich dieses ein Heldengemählde nennen; denn wie in einem erhabnen Heldengedichte ist der Ausdruck ritterlicher Tugend hier mit dem Gefühl der königlichen Würde vereinigt. Es erinnert auf das Herrlichste an die Hoheit des altdeutschen Kaiserthums, ehe noch Ausländer und Bürgerkriege das Reich zerstörten, und stellt uns die letzten großen Zeiten desselben dar, wie die Herrlichkeit einer untergehenden Sonne.

Dieses wenige sey genug, um einen vorläufigen Begriff von den Schätzen altdeutscher Mahlerkunst zu geben, die sich zu Köln befinden. Und nun zum Beschluß noch eine Frage, die mit dem eigentlichen Zweck aller unsrer Betrachtungen und Andeutungen eigentlich in sehr naher Beziehung steht. Ist es wahrscheinlich, daß auch jetzt in unsrer gegenwärtigen Zeit noch von neuem eine wahre, große und gründliche Mahlerschule wieder entstehen und sich dauerhaft bleibend, und fest begründen wird? — Wahrscheinlich ist es den äußern Umständen nach eigentlich nicht; aber wer möchte die Unmöglichkeit behaupten? Woran es liegt, daß es keine solchen Mahler giebt zu unsrer Zeit, welche den großen Meistern der Vorzeit

völlig gleich gestellt werden könnten, und was denen, die sich gegenwärtig in der Kunst versuchen, dazu fehlt, das ist zum Theil wohl klar; zunächst ist es die Vernachlässigung des eigenthümlich Technischen, besonders der Farbenbehandlung, am meisten aber das innige und tiefe Gefühl. Bey den sinnigsten und eigenthümlichsten Talenten der jetzigen neuen Zeit vermißt man noch am meisten die produktive Thätigkeit, die feste Sicherheit und Leichtigkeit im Praktischen der Ausführung, welche die alten Künstler so wunderbar auszeichnet. Wenn man die Menge von großen Werken erwägt, welche Raphael, der im frühesten Mannesalter dahingerafft wurde, vollendet hat; oder den eisernen Fleiß des redlichen Dürer, in der Fülle so unzähliger Erfindungen und Arbeiten aller Art und in dem verschiedenartigsten Stoff, wo er doch auch kein hohes Lebensziel erreichte; so entschwinden uns in Gedanken alle Vergleichungspunkte für unsre in der Kunst so weit neben jenem großen Maaßstabe zurückstehende Zeit. Indessen ist diese Erscheinung aus den Umständen wohl erklärbar. Die universelle Bildung und intellektuelle Vielseitigkeit, als charakteristische Eigenschaft und allgemeiner Hang unsres Zeitalters, führt leicht zur Zersplitterung der geistigen Kraft und verträgt sich schwer mit einer concentrirten Wirkung in fortschreitender Steigerung, und mit einer Fülle vollendeter Hervorbringungen in einer bestimmten, positiven Art. Dieß trifft eigentlich mehr oder minder alle Gattungen intellektueller Bildung und Hervorbringung in unsrer Zeit; für die Kunst aber ist insbesondre noch folgendes zu beachten und von dem entschiedensten Einfluß. Nachdem einmal der reine, klare Sinn und das

tiefe Gefühl die einzige, ächte Quelle der höheren Kunst ist, und alles beynah in unsrer Zeit diesem Gefühl feindlich entgegen tritt, um es zurück zu drängen, zu versplittern, zu überschütten, oder seitwärts in die Irre zu lenken, so geht die beste Hälfte des Lebens, in dem vorläufigen Entwicklungskampfe gegen die Zeit und alle ihre nahmenlosen Hindernisse verlohren; welcher Kampf dennoch unumgänglich nothwendig ist, um nur erst die Quelle des ächten Kunstgefühls wieder frey zu machen und heraus zu arbeiten aus dem beschwerlichen Schutt der störenden Außenwelt. Eine sinnige Natur, welche nicht von ihrer Zeit getragen und erhoben wird, sondern dauernd in Zwiespalt steht mit der vorherrschenden Umgebung, wird immer mehr in sich selbst versenkt bleiben, und kann schwer zur produktiven Leichtigkeit gelangen. Dieser Grund ist klar und zureichend genug, um das langsame Wachsthum der ächten Kunst in unsrer Zeit begreiflich zu machen, die aber dennoch zum mächtigen Baum des neuen Lebens im Gebiete des Schönen für eine lichtere Zukunft, mitten durch alle Hindernisse strebend emporblühen soll. Von einer andern Seite aber betrachtet, erscheint es wohl als ein nicht zu ergründendes Geheimniß, warum einige Zeiten, dem Anschein nach ohne alles äußre Zuthun und ganz wie von selbst, künstlerisch so reich und glücklich sind, während andere bey dem besten Streben und dem vollen Ernst aller intellektuellen Bildung, durchaus kein gleiches und ganz genügendes Gelingen finden mögen. Es liegt vielleicht etwas in dieser Frage, was immer unauflöslich seyn wird; wir können nur bey dem stehen bleiben, was sich klar erkennen läßt, und dieses ist auch

vollkommen genügend, um die Elemente, die Hülfsmittel und Werkzeuge für die höhere mahlerische Darstellung, den Weg und die Quelle anzugeben, welche wenigstens zur gründlichen Erkenntniß und treuen Aufbewahrung des ächten Schönen in der christlichen Kunst führen werden, wenn gleich das höchste Gelingen nicht ohne die besondre Gunst der Natur erreicht werden kann.

Die ächte Quelle der Kunst und des Schönen aber liegt im Gefühl. Mit dem Gefühl ergiebt sich der richtige Begriff und Zweck der Kunst von selbst, und das bestimmte Wissen dessen, was man will, wenn gleich der Künstler es nicht in Worten, sondern nur praktisch bewähren kann. Das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe, und die innigste stille Begeistrung derselben war es, was den alten Mahlern die Hand führte, und nur bey einigen wenigen ist auch das hinzugekommen oder an die Stelle getreten, was allein das religiöse Gefühl in der Kunst einigermaßen ersetzen kann; das tiefe Nachsinnen, das Streben nach einer ernsten und würdigen Philosophie, die in den Werken des Leonardo und des Dürer sich, freylich nach Künstlerweise, doch ganz deutlich meldet. Vergebens sucht man die Mahlerkunst wieder hervorzurufen, wenn nicht erst die Religion oder eine auf diese gegründete christliche Philosophie wenigstens die Idee derselben wieder hervorgerufen hat. Dünkte aber dieser Weg den jungen Künstlern zu fern und zu steil, so möchten sie wenigstens die Poesie gründlich studiren, die jenen selben Geist athmet. Weniger die griechische Dichtkunst, die sie doch nur ins Fremde und Gelehrte verleitet, und die sie nur in Uebersetzungen lesen, wo vor dem hölzernen

Daktylengeklapper die alte Anmuth weit entflohen ist, als die romantische. Die besten Dichter der Italiäner, und der Spanier, nebst dem Shakspeare, auch die zugänglichsten unter den altdeutschen Gedichten, und dann die Neueren, die am meisten in jenem romantischen Geiste gedichtet sind; das seyen die beständigen Begleiter eines jungen Künstlers, die ihn allmählig zurückführen könnten in das alte romantische Land und den prosaischen Nebel antikischer Nachahmerey und ungesunden Kunstgeschwätzes von seinen Augen hinwegnehmen. Die Hauptsache aber bleibt, daß es dem Künstler Ernst sey mit dem tiefen religiösen Gefühl, in wahrer Andacht und im lebendigen Glauben; denn durch die bloße Spielerey der Fantasie mit den katholischen Sinnbildern, und ohne jene Liebe, welche stärker ist als der Tod, läßt sich die hohe christliche Schönheit nicht erreichen.

Worin besteht denn nun aber diese christliche Schönheit? — Man muß vor allen Dingen zur Erkenntniß des Guten und des Bösen in der Kunstlehre zu gelangen suchen. Wer das innre Leben nicht hat und nicht kennt, der kann es auch als Künstler nicht in großer Offenbarung herrlich entfalten, sondern bewegt sich nur mit fort in dem verworrnen Strudel und Traume eines bloß äußerlichen, innerlich ganz wesenlosen und eigentlich nichtigen Daseyns; statt daß uns die Kunst grade aus diesem herausrücken und in die höhere, geistige Welt emporheben sollte. Er dient, als falscher Modekünstler, dem leeren Scheine einer angenehmen Täuschung, und ein solcher erreicht niemahls, ja er berührt auch nicht einmal die Region des ächten Schönen. Die heidnische Kunst geht aus

von der Vollkommenheit der organischen Gestalt, nach dem positiven Begriff eines fest bestimmten Naturcharakters. Sie findet auf ihrem Wege der lebendigsten Entfaltung aller gebildeten Formen, wie von selbst den Reiz der Anmuth, als natürliche Blüthe der jugendlichen Schönheit; aber immer bleibt es mehr ein sinnlicher Reiz, als eine geistige Anmuth der Seele. Will die antike Kunst höher steigen, so geht sie über in die titanische Kraft und Erhabenheit; oder aber in den hohen Ernst der tragischen Schönheit, und dieses ist die äußerste Linie, welche sie erreichen kann und wo sie das Ewige am nächsten berührt. So stehen für sie an dem verschloßnen Eingang des ewigen Schönen, auf der einen Seite der titanische Uebermuth, welcher mit Gewalt eindringen und den Himmel des Göttlichen erstürmen will, ohne daß er dieses je vermag; auf der andern Seite aber die ewige Trauer, im tiefen Bewußtseyn der eignen, unauflöslichen Verschlossenheit unwandelbar versenkt. Das Licht der Hoffnung ist es, was der heidnischen Kunst fehlt und als dessen höchsten oder letzten Ersatz sie nur jene hohe Trauer und tragische Schönheit kennt; und dieses Licht der göttlichen Hoffnung, getragen auf den Fittichen des seeligen Glaubens und der reinen Liebe, obwohl es hienieden nur in den Strahlen der Sehnsucht schmerzlich hervorbricht, ist es, was uns aus den Gebilden der christlichen Kunst, in göttlicher Bedeutung, als himmlische Erscheinung und klare Anschauung des Himmlischen entgegentritt und anspricht, und wodurch diese hohe, geistige Schönheit, welche wir eben darum die christliche nennen, möglich und für die Kunst erreichbar wird.

Es wird indeſſen eines langen Kampfes bedürfen, und manche alte und neue Wege werden noch eingeſchlagen und verſucht werden, ehe der rechte Weg gefunden und geebnet iſt, und die wiedergebohrne Kunſt, ſicher wie auf feſter Bahn, in religiöſer Schönheit emporblühend, zu dieſem Ziele voranſchreiten mag.

Vielleicht wird hier und da auch ein Extrem das andre hervorrufen; es wäre nicht zu verwundern, wenn die allgemeine Nachahmungsſucht bey einem Talent, das ſich fühlte, grade den Wunſch unbedingter Originalität hervorbrächte. Hätte nun ein ſolcher erſt den richtigen Begriff von der Kunſt wiedergefunden, daß die ſymboliſche Bedeutung und Andeutung göttlicher *Geheimniſſe* ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchſtabe ſey, ſo würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen: Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturanſichten oder Ahndungen willkührlich zuſammengeſetzt *), als ſich anſchließend an die alte Weiſe der Vorwelt. Eine Hieroglyphe, ein göttliches

*) Wer Gelegenheit hatte, die allegoriſchen Zeichnungen des verſtorbenen Runge zu ſehen, ſo ſkizzenhaft dieſe auch geblieben ſind; der wird leicht verſtehen, was für ein Abweg, welchen freylich nur ein Künſtler von ſehr eigenthümlichem Geiſt und einem tieferen Streben, zu erwählen in den Fall kommen kann, mit jener Andeutung gemeynt ſey. Zugleich kann man aber an dieſem Beyſpiele von einem ſo glücklichen Talente ſehen, wohin es führt, wenn man bloße Natur-Hieroglyphen mahlen will, losgeriſſen von aller geſchichtlichen und geheiligten Ueberlieferung, welche nun einmal für den Künſtler, den feſten, mütterlichen Boden bildet, den er nie ohne Gefahr und ohne unerſetzlichen Nachtheil verlaſſen darf.

Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemählde seyn; die Frage ist aber nur, ob der Mahler seine Allegorie sich selbst schaffen, oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch Tradition gegeben und geheiligt sind, und die, recht verstanden, wohl tief und zureichend genug seyn möchten? Der erste Weg ist gewiß der gefährlichere, und der Erfolg läßt sich ungefähr voraussehen, wenn er vielleicht gar von mehreren, die nicht alle gleich gewachsen dazu wären, versucht werden sollte; es würde ungefähr gehen, wie seit einiger Zeit in der Poesie. Sichrer aber bliebe es, ganz und gar den alten Mahlern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Schöne so lange treulich nachzubilden, bis es dem Auge und Geiste zur andern Natur geworden wäre. Wählte man dabey besonders, nebst dem Schönsten der ältern Italiäner, auch den Styl der altdeutschen Schule zum Vorbilde, eingedenk bleibend der Nation, welcher auch wir noch angehören, und deren tiefen Charakter wir vor allem in der Kunst nie verläugnen dürfen; so würde beydes vereinigt seyn, der sichre Weg der alten Anmuth und Wahrheit und das Symbolische, geistig Schöne, worauf, als auf das Wesen der Kunst, selbst da, wo die Kenntniß derselben verlohren war, wahre Poesie und Wissenschaft zuerst wieder führen muß, und auch unabhängig von aller Anschauung, als auf die bloße erste Idee der Kunst und Mahlerey führen kann. Denn die altdeutsche Mahlerey ist nicht nur im Mechanischen der Ausführung genauer und gründlicher, als es die italiänische meistens ist, sondern auch den ältesten, ganz wunderbaren und tiefsinnigen christlich-katholischen Sinnbildern länger treu geblieben,

von denen sie einen weit größern Reichthum enthält, als jene, welche statt dessen oft ihre Zuflucht zu manchen blos jüdischen Prachtgegenständen des alten Testaments, oder zu einzelnen Abschweifungen in das Gebiet der griechischen Fabel genommen hat.

Selbst in der Anmuth kann die italiänische Schule zwar wohl den Vorzug gegen die oberdeutsche, aber nicht vor der niederdeutschen Kunst behaupten, wenn man diese anders nach der Blüthen-Epoche eines Wilhelm von Köln, Johann von Eyck und Hemmelink beurtheilt, und nicht nach den späteren Abartungen. Uebrigens darf es wohl kaum erinnert werden, daß der Künstler keineswegs den alten Gemählde-styl, in den Unvollkommenheiten desselben, in den magern Händen, einer aegyptisch graden Stellung der Füße, der engen Kleidung, den grellen Farben, zugedrückten Augen, oder wohl gar in der schlechten Zeichnung und positiven Mängeln und zufälligen Fehlern suchen, oder zu finden glauben darf. Denn das hieße nur eine falsche Manier statt der andern ergreifen, wenn man die bisherige antikische mit einer eben so unächten altdeutschen Nachahmerey vertauschen wollte. Ueberhaupt liegt es nicht in den Aeußerlichkeiten; sondern der stille, fromme Geist der alten Zeit ist es, welcher den Mahler beseelen und wieder hinführen soll zu der reinen christlichen Schönheit, daß diese, mit dem hellsten Glanze, die Gebilde der wieder aufblühenden Kunst in neuer Morgenröthe durchstrahle.

II.

Grundzüge der gothiſchen Baukunſt;

auf einer Reiſe

durch

die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Theil von Frankreich.

In dem Jahre 1804. bis 1805.

Paris.

So mannigfaltig auch das Schauspiel des gesellschaftlichen Lebens ist, man sehnt sich endlich nach der Natur; und weiter kann man wohl von dieser nicht abgeschlossen seyn, als in Paris. In den Gärten und auf den bepflanzten Plätzen ist nach wenigen warmen Tagen, nicht des Sommers etwa, sondern schon im Frühling, das frische Grün vom alles umwölkenden Staube auf immer zerfressen. Ist man der Stadt selbst von irgend einer Seite glücklich entflohen, so scheint sie einen noch mehrere Stunden lang zu verfolgen. Der Lärm, das Gedränge, der Staub, ist auf den befahrnen Landstraßen wie in der Stadt, und man glaubt zwischen den vielen Landhäusern, die man überall sieht, noch in der Vorstadt zu seyn. Gelangt man endlich nach mehreren Stunden an ein ruhiges Gebüsch, auf irgend eine freundliche Anhöhe, so findet man wohl einige Erheiterung und Erfrischung, aber nichts von den großen erhabenen Naturschönheiten, nach denen der lange Entbehrende sich zuerst und am tiefsten sehnt.

Paris liegt in einem weiten offenen Thale, das zwischen Hügeln an einem mittelmäßigen Flusse sich hinstreckt. Die Gegend ist hier und da heiter und gefällig; doch ist

das Ganze nicht eben bedeutend, und nichts weniger als reich. Für diese Entbehrung der Natur können selbst die Werke der Kunst auf die Länge keinen Ersatz geben. Dazu kömmt noch, daß die Statuen und Gemälde hier, wie in der Fremde, der schönen Umgebung und Begleitung der Architektur entbehren. Der Anblick eines erhabenen Gebäudes bleibt mir immer neu, so wie ich auch eine Gegend erst dann recht lieb gewinne und ihre Größe immer mehr fühle, wenn ich sie täglich sehen kann. Die Nähe eines schönen Gebäudes erhebt unmerklicher Weise das Gemüth des Empfänglichen; es erhält uns fortwährend in der Stimmung, in welcher man seyn soll, um Kunstwerke zu betrachten; und so ist das Gefühl der Baukunst eigentlich der Träger des übrigen Kunstsinns. Die berühmten Gebäude in Paris aber sind modern, nicht nur der Zeit, sondern auch dem Charakter nach durchaus modern; es ist nichts daran wahrzunehmen, als ein flaches Streben nach dem Antikischen, hinreichend geschwächt und beschränkt, und wieder auch mit gleichsam eignen Abänderungen sinnreich verbessert, um aller Welt recht wohl gefallen zu können. Es läßt sich nichts weiter darüber sagen. Die gepriesene Façade des Louvre mag in ihrer Art verdienstlich seyn. Aber was sollen uns zwanzig oder dreyßig italiänische oder griechische Säulen in einem fremden Lande und Klima, mitten unter Trachten, Sitten, unzähligen Gebäuden, die nichts weniger als griechisch sind? Hier ist das Misverhältniß überdem sehr auffallend, da jene Façade an einem Gebäude klebt, welches weder alt noch neu, weder griechisch noch gothisch, sondern nichts als im höchsten Grade unförmlich ist.

Die einzige schöne Ausnahme ist die alte Kirche Notre Dame, im gothischen Styl, groß und mit einer Fülle von Zierrathen geschmückt. Doch wird einem auch dieser Genuß durch manches verkümmert; es steht diese Kirche an einer niedrigen und abgelegenen Gegend, wo sie nicht ins Auge fällt; die Vorderseite sieht man gut, aber den Anblick des übrigen muß man mühsam zusammen suchen, weil es theils versteckt, theils verbaut ist. Beyde Thürme sind nur etwa zur Hälfte vollendet, wie es mit so manchem gothischen Dom der Fall ist, seit zuerst bürgerliche Kriege den Bau unterbrochen haben, bis der veränderte Handelslauf dem Gelde eine andere Richtung gab, und endlich die Reformation mit allen ihren Folgen eine ganz neue Ordnung der Dinge hervorbrachte. In Paris ist es vielleicht auch dem schon früh veränderten Zeitgeiste zuzuschreiben. Auch ist die Kirche keine von den bedeutenden, in Rücksicht ihres Umfanges, und keineswegs der Größe der Stadt angemessen. In der Revolution endlich ward die Vorderseite durch Herabwerfen der Bilder und sonst auf mannigfache Weise beschädigt und entstellt. Aber schlimmer als alles ist die Verstümmelung, welche man schon früher im Innern vorgenommen hat, indem man die auf gothische Art, aus vielen einzelnen reifenähnlich verbundenen Säulen abgerundet, und überall so sehr als möglich modernisirt hatte. Dieses Misverhältniß des Äußern und Innern ist eine unleidliche Störung; und welche eigentliche Geschmacklosigkeit gehört nicht dazu, um das nicht zu fühlen, und auf diese widersinnige Weise überall griechisch Maaß und Gewicht gewaltsam einführen zu wollen! Aber diese intolerante Verfolgungssucht in der Kunst

war nur zu oft gepaart mit der falschen antikischen Nachahmerey, die im achtzehnten Jahrhundert so epidemisch wurde; und es steht zu befürchten, sie ist es hier und da noch genug, um auch noch jetzt schätzbare Kunstwerke und Denkmale des Mittelalters zu zerstören.

Doch auch so ist die Kirche Notre Dame noch das wichtigste Gebäude in Paris für die Kunst; eine ehrwürdig altväterische Gestalt mitten in der modernen Welt und Umgebung.

In dieser Stimmung, mit diesen Bedürfnissen und Gefühlen verließen wir beym Anbeginn des Frühlings auf eine Zeitlang die allgepriesene Hauptstadt.

St. Denis.

Von dieser Seite ist die Gegend um Paris noch am einsamsten. Sie hat etwas Unfruchtbares und Trauriges, was doch nicht ohne Reiz ist; man fühlt sich zu einer stillen Schwermuth gestimmt. Aber sehr verändert und verstärkt wird dies Gefühl, wenn man nun wirklich an die Ruinen des alten Münsters gelangt. Was sich ohne allzu große Mühe zerstören ließ, ist zerstört worden; nur die nackten Mauern sind geblieben und die gewaltigen Säulen und Bogen. Als die Pforte geöffnet ward, flog eine Schaar von Krähen und Dohlen aufgescheucht in die Höhe; und nun sahen wir die aufgerissenen Gräber der Könige, deren jedes der alte Wächter mit Genauigkeit zeigte, wie auch die Stelle, wo der silberne Altar des Dagobert gestanden. Wir erinnerten uns an die alten Bildnisse der Chlodowige, Chilperich und Dagoberte, die noch in dem

ehemaligen kleinen Augustiner-Kloster zu Paris, was davon gerettet ist, aufbewahrt werden, und aus dieser Kirche von St. Denis gekommen sind.

Der Anblick dieser Trümmer hob unsre Gedanken weit weg aus der jetzigen Zeit in jene alte Epoche, da Frankreich von Deutschen erobert und beherrscht ward; wie dann endlich, nachdem die bürgerlichen Familienkriege und die unnatürliche Verbindung mit Deutschland und Italien unter den beyden ersten fränkischen Dynastien aufgehört hatte, nun mit Hugo Capet die eigentliche französische Geschichte, und eine Anfangs, wie es scheint, recht glückliche Zeit begann. Es mag wohl sonderbar scheinen für die, welche in der Geschichte, wie im Leben, nur nach dem äußern Glanz und dem Schein urtheilen; aber mir scheint es, als sey die Periode in der französischen Geschichte die glücklichste, von der in unsern pragmatischen Behandlungen am wenigsten die Rede ist. Und vielleicht sind sie eben deswegen als die glücklichsten zu preisen; wenigstens hat Frankreich nie einen so langen innern und äußern Frieden genossen, als in den ersten Jahrhunderten nach Hugo Capet. Nimmt man nun dazu, daß grade in diese Epoche die Erfindung der Ritterdichtungen, also die Blüthe der französischen Poesie wie des provenzalischen Gesanges fällt, so giebt dies ein um so schöneres Bild jener altfranzösischen Zeit, in der noch so viele Spuren deutscher Treue und Herzlichkeit übrig geblieben zu seyn scheinen; wie nicht zu verwundern, da zwar keinesweges der ganze Adel, aber doch der größte Theil desselben von deutschem Stamme war. Als die letzten rührenden Erscheinungen, die sich an jene bessern alten Zeiten anschließen, könnte man Lud-

wig den Heiligen betrachten, und noch später die Jungfrau von Orleans.

Jene Bildnisse der alten fränkischen Könige aber, welche noch aus der Verwüstung gerettet worden, sind wie fast alle Bildnisse des Mittelalters, aus Sandstein gehauen, über Lebensgröße, vollständig bekleidet, und schienen mir ungleich vorzüglicher gearbeitet, als viele andere spätere Werke der Sculptur; eine Kunst, für welche die Neuern nun einmal nicht die gleiche Anlage haben, wie für andre bildende Künste. Man müßte sie freylich noch an ihrer alten Stelle in den Kirchen sehen; so einzeln sind sie durchaus aus ihrem Zusammenhange gerissen. Man muß überhaupt die steinernen Bildnisse in den gothischen Kirchen gleichsam nur als Schnitzwerk und Verzierung ansehen, und nur als solche beurtheilen, wie ja auch das Basrelief der Alten seine eignen abweichenden Gesetze hat, und nicht bloß nach denen der Bildnerey oder Zeichnung beurtheilt werden darf. Der Theil muß dem Ganzen dienen; weil nun in den gothischen Kirchen alles grade und schlank in die fernste Höhe strebt, so müssen sich darnach selbst die verzierenden Bildnisse bequemen. Daher der durchgängig grade Stand der Bilder; endlich selbst das magere und unverhältnißmäßig Langgezogene, was mir besonders bey den sonst so zierlich und doch sehr schlicht gearbeiteten Bildern der alten Könige auffiel. Man denke sich nur an einer gothischen, schlank in die Höhe schießenden Säule, eine marmorne Figur in antiker Rundung und Kraft, und man wird gleich das Misverhältniß fühlen. Freylich kann ein Bildniß aus Sandstein nie das natürlich Weiche und Belebte des Marmors haben, und

auch nicht die Zartheit des Umrisses; doch kann die Sauberkeit der Arbeit am dicht anliegenden Gewande, der schlichte grade Stand und die einfältige fromme Wahrheit des Ausdrucks im Gesicht, sie zu bedeutenden und schönen Zierrathen erheben.

Die Sculptur und jede Art von plastischer Bildnerey ruht Anfangs überall auf dem Grunde der Baukunst, an welchem sie, wie an ihrem mütterlichen Boden, in den ältesten Zeiten noch festgewachsen erscheint, wie dieses auch in der aegyptischen Kunst sehr bemerklich ist; und nur schwer und langsam kann sie sich dieser Wurzel ihres Ursprungs entwinden. Am meisten hat sich bey den Griechen die Plastik von der Baukunst losgetrennt und selbstständig entwickelt, je mehr diese selbst aus der alten symbolischen Riesengröße und Erhabenheit zu einer bloß gefälligen Symmetrie herabstieg und überging; und eben darum hat die Sculptur auch bey den Griechen, andrer mitwirkenden Ursachen nicht zu gedenken, eine so hohe Stufe von eigenthümlicher Vollkommenheit erreichen können. Dagegen hat sich die Bildnerey des Mittelalters von der christlichen Baukunst niemahls recht frey abtrennen und am wenigsten selbstständig entfalten mögen; wofür sich zwey Gründe geschichtlich anführen lassen. Einmal ist die Fantasie in der gothischen Baukunst ohnehin so vorherrschend, und lebendig wirksam, daß bey so voller Befriedigung des Kunstsinnes von dieser Seite, um so weniger ein Bedürfniß übrig blieb, das Auge noch mit andern Bildwerken zu erfüllen; anderntheils war in den christlichen Gegenständen der kirchlichen Verehrung mehrentheils eine sehr bedeutsame Farbensymbolik so wesentlich eingreifend,

daß den Abbildungen, welche die Andacht erheischte, nur durch Gemählde ein Genüge geleistet werden konnte; wodurch denn die Mahlerkunst ein entschiedenes Uebergewicht über jede andre Art von Bildwerken in der neuern Kunstentwicklung erhalten mußte.

Auch die alte Kirche zu Rheims, der Stadt, wo ehedem die Könige gekrönt wurden, war reich mit heiligen Bildnissen geschmückt; an der Vorderseite bildeten sie, wie in Notre Dame, eine gräde Reihe, in einer Blende bedeckt, einer neben dem andern stehend. Dergleichen Bildnisse sind freylich in ganz Frankreich, den Niederlanden, und selbst in den Rheingegenden, fast überall herabgeworfen und zerstört, und dieses ist vielleicht der größte Schaden, welchen die Revolution in Frankreich selbst, der Kunst zugefügt hat. Die Kirche zu Rheims scheint in einem noch ältern Styl als die zu Paris zu seyn, noch bunter verziert, aber roher gearbeitet; die Thürme sind auch nicht fertig, doch scheinen sie etwas weiter geführt, als die von Notre Dame.

Cambray.

Die Gegend zwischen Paris und den Niederlanden ist wüst für das Auge, wenig bedeutend, ohne Abwechselung, und meistens auch wohl nicht eben fruchtbar. Das innere alte Frankreich ist im Ganzen eben kein vorzüglich gesegnetes Land; Burgund und die Normandie sind Ausnahmen. Man kann begreifen, daß die Nation nach fremden Besitzungen strebt, und alle die, welche sie in den letzten anderthalb Jahrhunderten erworben hat, gehören zu den

schönsten und reichsten in ganz Europa. Ja es ließe sich bezweifeln, ob der Ertrag des Bodens in den alten Gränzen hinreichend seyn würde, die Nation zu ernähren, da diese von Alters her keinesweges zu den kunstfleißigen und arbeitsamen gehört, wie zum sorgfältigern Anbau erforderlich seyn würde; so daß sie gewissermaßen durch die Noth gezwungen gewesen scheinen, bey leicht anwachsender Bevölkerung, wie schon zu der Gallier Zeiten, in kriegerischer Wanderung auch auswärts Eroberungen zu suchen, gleich jenen zahlreichen Stämmen in den wenig angebauten Steppen des mittleren Asiens.

In und bey Cambray wurden meine Augen durch ein höchst wunderbares Schauspiel gefesselt, das ich nur im Vorüberfahren erhaschen, aber doch bey den mannigfaltigen Wendungen des Weges eine halbe Stunde lang verfolgen konnte. Es war die durchbrochene Spitze eines gothischen Thurmes, der allein noch übrig da stehet, von der als Nationalgut verkauften, auf einer Anhöhe gelegenen, Kathedrale. Es geschah dies während der Schreckenszeit; der Käufer zahlte in Assignaten, und soll an dem Marmor der Gräber und des Bodens allein schon weit über den Preis, den er gab, gewonnen haben.

Sonderbare Art zu bauen! Von dem obersten Geschoß des hohen Thurms erhebt sich, den Wolken näher, eine ganz durchbrochene, ganz durchsichtige, soll ich sagen Pyramide oder Obeliske? Es läuft spitziger zu als jene, weniger spitz als dieser, von schlanken Röhren zusammengewunden, mit Knospen mannichfach verziert, bis alles sich oben in Eine Spitze und Knospe endigt. So sind die eigentlich gothischen Thürme meist alle gebaut, aber man

trifft nur wenige vollendet. Ich habe eine große Vorliebe für die gothische Baukunst; wo ich irgend ein Denkmahl, irgend ein Überbleibsel derselben fand, habe ich es mit wiederhohltem Nachdenken betrachtet; denn es scheint mir, als hätte man ihren tiefen Sinn und die eigentliche Bedeutung derselben noch gar nicht verstanden. Diese Vereinigung der äußersten Zierlichkeit, einer unübersehlichen und unergründlichen Künstlichkeit der Ausarbeitung mit dem Großen, dem Unermeßlichen, dem Ungeheuren im Ganzen des Werks, ist gewiß eine seltne und wahrhaft schöne Vereinigung entgegenstehender Fähigkeiten und Gesinnungen des nach dem Höchsten, wie in das Kleinste, gleich sehr hinstrebenden menschlichen Sinnes.

Keine Art soll die andere verdrängen in der Kunst. Gewiß würden mich die ältesten Denkmahle der griechischen Kunst zu Athen, Girgenti und Paestum mit Ehrfurcht erfüllen, da schon die schwachen Umrisse und Zeichnungen aegyptischer, persischer und indischer Alterthümer und Riesenwerke mich oft mit dem tiefsten Erstaunen und Bewunderung erfüllten. Aber was man so gewöhnlich den griechischen Geschmack nennt, ist doch meistens nur nach den Werken der spätern Zeit gebildet und nachgemacht, wo der Sinn des Großen schon verloren war, wie es auch in andern Künsten so bald geschah bey den Griechen, und statt dessen nur eine angenehme, aber bedeutungslose Symmetrie gesucht ward.

Die gothische, oder wie man es in der nächsten geschichtlichen Beziehung wohl auch nennen könnte, die deutsche Baukunst, weil sie ja allen deutschen Völkern gemein war, und deutsche Baumeister, auch in Italien, wie in

Frankreich und selbst in Spanien viele der wichtigsten sogenannten gothischen Gebäude aufführten; die altdeutsche Baukunst verdient es wenigstens gewiß, daß man ihre noch unerforschte Tiefen zu ergründen strebe. Sie blühte zu ihrer Zeit ganz besonders in den Niederlanden, erreichte da, wie es scheint, die höchste Vollkommenheit. Kaum ist eine Stadt in Brabant, welche nicht ein oder das andere merkwürdige Denkmahl derselben enthielte.

Uebrigens dürfte die Benennung der gothischen Baukunst, sobald man diesen großen Nationalnahmen nur in seinem vollständig umfassenden Sinne auffaßt, für die altchristliche und romantische Bauart des Mittelalters, von Theodorich bis auf die moderne Zeit, sehr angemessen und für immer beyzubehalten seyn; so wie auch die scheinbar willkührliche und wenig passende Benennung des Romantischen, welche uns jetzt die vorherrschende Fantasie in der Dichtkunst des Mittelalters so charakteristisch zu bezeichnen dient, nicht füglich entbehrt und durch kein andres historisch so bedeutsames Wort ersetzt werden kann.

Nachdem auch die Burgunden und Vandalen, und einem Theile nach selbst die Longobarden, gothische Völker gewesen sind, diese mithin die christlichen Königreiche im südlichen Deutschland und Frankreich, in Italien und Spanien zuerst gestiftet, und bis in den skandinavischen Norden hinauf wurzelnd, zugleich über das südliche Rußland und die Länder von Pohlen und Ungarn geherrscht haben; so ist dieses der eigentliche welthistorische Nahme für die Gesammtheit der germanischen und deutschen Volksstämme. Denn mit den Gothen beginnt eben der vorherrschende Einfluß des germanischen Stammes und deutschen

Sinnes, in der Geschichte, in den Sitten und Staaten des Abendlandes, wie in der Kunst und Poesie. Die gewöhnlichen Einwürfe einiger Kunstkritiker gegen den gothischen Nahmen, rühren bloß daher, daß sie den Sinn solcher Bezeichnung nicht großartig und welthistorisch genug aufzufassen wissen. Es möge sorgfältig nachgeforscht und aufgezeichnet werden, welchen bedeutenden Antheil deutsche Meisterschaft auch in dieser Kunst, an den Werken und Hervorbringungen anderer Länder gehabt hat; wir können aber unmöglich eine Bauart die deutsche nennen, welche über alle jene einst von den Gothen beherrschten Länder, vom äußersten Osten bis zum fernen Westen des christlichen Abendlandes geblüht hat, da uns diese ausschließend deutsche Benennung nur auf das, seit König Konrad von den übrigen Reichen abgesonderte, deutsche Vaterland in viel zu enge Schranken zurückführen würde; so wie, wenn man diese eigenthümliche Baukunst die germanische nennen wollte, dieses in ein zu frühes, für die Kunst noch dunkles Alterthum hinaufginge. Die Benennung der altsächsischen, so wie späterhin der blühenden normännischen Baukunst, ist zwar für England ganz anpassend, als die zwey Hauptepochen der ältern innern Geschichte dieses Landes bezeichnend, weniger aber für das übrige Europa. Zwar möchte man für den altsächsischen Nahmen, zu Gunsten von Deutschland, das besondre Aufblühen der Baukunst unter den großen sächsischen Kaisern anführen, wie auch, daß Köln, wo die herrlichsten Werke dieser Art, aus dem früheren wie aus dem späteren Styl, vereinigt dastehen, leicht die bedeutendste Stadt in Alt-Sachsen gewesen. Indessen bleibt doch auch so die

Benennung zu beschränkt, als daß man sie auf das ganze christliche Abendland und alte Römer-Reich ausdehnen könnte, welches dem größeren Theile nach eben durch die Gothen germanisch geworden ist.

Daß die ersten, rohen Anfänge und Elemente der christlichen Baukunst neugriechisch oder neurömisch gewesen, ist allgemein bekannt, und bedarf es deshalb kaum einer besondern Bezeichnung. Was den Styl dieser neuen Bauart aber vorzüglich und besonders auszeichnet, ist das vorherrschende Element der kühnsten Fantasie, und dieser Charakterzug ist aus der germanischen Wurzel gekommen und wird daher mit Recht gothisch genannt. Daß dieser Eintritt eines neuen Princips von einem ganz eigenthümlichen Naturgefühl in die Baukunst, wie in andere Zweige der Bildung und des Lebens, auch in einem engeren geschichtlichen Sinne, gleich mit den Gothen begonnen hat, und schon von da an bemerklich ist, obwohl es erst später und sehr allmählig weiter um sich greifen, und zur allgemeinen Herrschaft gelangen konnte, wird schon durch die architektonischen Denkmahle von Ravenna hinreichend beurkundet. Von den beyden Epochen der gothischen Baukunst aber, könnte die ältere, wegen der in diesem Kirchenstyl vorwaltenden Idee, am schicklichsten die altchristliche genannt werden. Die neuere Epoche, welche die Engländer den blühenden normannischen Styl nennen, würden wir als die romantische Bauart bezeichnen, weil hier jenes Element der kühnsten, baukünstlerischen Fantasie erst zu seiner vollsten Entwicklung gelangt ist.

Sehr auffallend und groß ist die Verschiedenheit der Niederlande von dem innern Frankreich. Zwar flach ist das Land auch; aber diese überall verbreitete Fruchtbarkeit, das frisch schimmernde Grün auf den bewässerten Wiesen und Feldern, von Büschen und Baumreihen überall lustig umkränzt und durchschnitten, gewähren den Anblick eines großen ununterbrochenen Gartens. Und diese Fruchtbarkeit ist nicht eine müßige Gabe der Natur allein; sie ist vielmehr größtentheils die Frucht, und hat auch das Gepräge des menschlichen Fleißes, der so angewandt, fast als Kunstsinn erscheint, und durch solchen Anbau das Land und den Boden selbst wie in ein Kunstwerk verwandelt. Für eine solche einzige Benutzung oder Umgestaltung eines, wenigstens theilweise, ungünstigen Bodens, giebt außer den Niederlanden die Schweiz ein ganz ähnliches, noch schöneres Beyspiel. Im Charakter des deutschen Stammes scheint eine besondere Fähigkeit zu dieser Art des Kunstfleißes zu liegen, wozu die Veranlassung vielleicht schon in ihrer ältesten Geschichte zu suchen ist.

Und man glaube nicht, daß diese geringere Art des Kunstsinns, dieser schöne und sinnreiche Fleiß ganz ohne Beziehung wäre auf die Bildungen der höhern Kunst. Die reichsten und südlichsten Länder sind gar nicht immer, und ausschließend, die günstigsten für die Kunst; die Natur giebt da alles, es lebt sich von selbst, und die Menschen werden träge. Im Norden hingegen, wo die Bedingungen des Daseyns selbst erst künstlich herbeygeschafft und begründet werden müssen, da wird alles künstlich, weil das Leben selbst gleichsam eine Kunst ist, nur durch Kunst

erhalten und verschönert werden kann. Darum ist das arme nördliche Europa auch das eigentliche Land der Kunst; das reiche Asien zwar das alte Mutterland der Dichtung, in der Kunst aber hat es der jüngern Tochter weichen müssen. Aus einem ähnlichen Grunde hat vielleicht Aegypten, welches wenigstens zum Theil von der Natur sehr verungünstigt ist, und nur durch Kampf und künstliche Mittel zu dem gemacht werden konnte, was es war, eine höhere Stufe der bildenden Kunst errungen, als in Persien oder Indien erreicht werden konnte.

Besonders aber im Norden war eine gränzenlose Neigung zu einer durchaus alles bildenden, alles benutzenden und alles verzierenden Künstlichkeit einheimisch, und fast zur andern Natur geworden. Auch giebt es wohl kaum eine Art des Kunstfleißes, die nicht in den Niederlanden geblüht hätte, da sie noch als freye Länder ein eigenes Daseyn hatten und mit dem deutschen Reich im glücklichen Vereine standen. Die Entfremdung von diesen und von der deutschen Sprache hat freylich die Einwohner um viele Stufen zurücksetzen müssen; doch erkennt man, besonders auf dem Lande, noch leicht die Spuren der deutschen Art. Die Gesichter sind gar nicht, wie man sie sich meistens denkt, wenn man den Begriff flämischer Gestalten von den spätern oft sehr willkührlich manierirten Mahlern entnommen hat. Es sind vielmehr feste, hartbestimmte und eckichte aber freundliche und treuherzige Gesichtsbildungen; schwarzes Haar ist am häufigsten. In den Städten, wo der alte Schlag seit langer Zeit mit Ausländern vermischt ward, ist es freylich anders; da mag man Urbilder genug finden zu den aufgedunsenen und verschwommenen Formen

jener niederländischen Mahler; die Mischung der Stämme ist selten der Gestalt günstig.

In Brüssel sieht man an dem großen Marktplatze ein schönes Rathhaus in gothischer Bauart; den künstlichen schlanken Thurm ziert oben ein vergoldeter Engel Michael mit dem Drachen. Auch ist da noch das Kuilembergische Haus zu sehen, mit demselben Altan, wo Alba stand und zusah, als Egmont enthauptet ward.

Meine besondere Aufmerksamkeit erregte die Domkirche der heil. Gudula. Sie ist eingerichtet wie die meisten gothischen Hauptkirchen; auf der freyesten Anhöhe der Stadt gelegen, der aus drey neben einander liegenden Thüren bestehende Haupteingang, durch zwey hohe, gegen Abend gelegene Thürme geziert; Chor und Hochaltar gegen Morgen; diese Thürme nicht sowohl reichlich verziert, als vielmehr aus lauter kleinern Thürmen zusammengewachsen und aufgeschossen scheinend; und auch an den umgebenden Seitenträgern des Hauptgebäudes alles in Knospenthürmchen aufschießend und zierlich endend. Die Thürme sind beyde unvollendet, das Innere der Kirche so ganz im Kriege zerstört, daß eine gewaltsame Umänderung freylich unvermeidlich seyn mochte. Ein breites großes Glasgemählde an der Abendseite stellt das jüngste Gericht dar, wie sich solches auch in andern gothischen Kirchen nicht selten findet; die wunderbar künstlich in Holz geschnittene Kanzel dagegen, unten den Sündenfall, oben die Mutter Gottes im Sternenkranze mit dem Christkinde, welches mit dem Kreuz der Schlange den Kopf zerstößt. Der Baum bildet das ganze wunderbare Gebäude oder Gewächse; der gebeugte Adam hilft die Kanzel tra-

gen. An der dem ausführenden Künstler vorgegebenen Zeichnung, möchte dem Tadler vielleicht nicht alles gefallen; die Kunst aber des Schnitzwerks war gewiß bewundernswerth, und ist wohl schwerlich wieder seit jener Zeit auf eine so hohe Stufe getrieben worden. Höchst künstliche und zierliche Arbeiten von Holz, oder auch von Eisen und Bronze, zieren eine gothische Kirche ungemein; Marmor macht immer ein Misverhältniß und eine Störung, seyen es Gräber, Statuen, oder auch kleinere Säulen an Altären oder an Denkmalen. In Italien hat der Marmor als Stoff und Baumaterial der älteren Kirchengebäude einen ganz eigenthümlichen Styl der gothischen Baukunst begründet, welchen man wohl als den italiänischen bezeichnen und als dessen reinstes Beyspiel vielleicht der wunderschöne Dom von Siena betrachtet werden kann; denn die Kathedralkirche zu Florenz enthält schon manche Annäherung an die antike Bauart und der Dom zu Mayland ist ganz dem deutschen Styl nachgebildet. In dieser italiänischen Marmorart des ältern gothischen Kirchenstyls, zeigt sich nun jenes Princip und Streben nach der reichsten Fülle der Fantasie, welches die gothische Baukunst überhaupt auszeichnet, da die Künstlichkeit in den Verzierungen am Marmor doch nie so hoch getrieben werden kann, als im nordischen Sandstein, theils in der mannichfachen Mischung der verschiedenfarbigen Marmorarten, nach Art der Mosaik, Theils auch in der überhaupt vorherrschenden Neigung zur Mosaik selbst, an der reichgeschmückten Vorderseite, dem kunstreichen Fußboden oder dem prachtvollen Gewölbe oben, wie in der großen

Markuskirche zu Venedig, an jenem Dome zu Siena und andern altitaliänischen Kirchen.

Solche allegorische Vorstellungen, wie die vom jüngsten Gericht, vom Sündenfall und dem Siege des Glaubens an bedeutenden Stellen der alten Kirchen, wie Eingang und Kanzel in der Mitte des Schiffs, sind nicht für bloße Zierrathen zu halten. Die Bedeutung war das vornehmste Ziel jener alten Künstler, und man kann nicht zweifeln, daß sie oftmals die bestimmte und bewußte Absicht hatten, in den sichtbaren Gebäuden der Kirche, die Kirche selbst, im geistigen Sinne nämlich, den Begriff derselben, nach dem verschiedenen Verhältnisse darzustellen und anzudeuten, da sie bald als streitend, bald als triumphirend gedacht wird. Wie ist es aber möglich, die Pracht und den zauberhaften Eindruck eines solchen Glasgemähldes, wie das erwähnte, zu beschreiben, wenn die Beleuchtung eben günstig, nicht zu blendend helle, und auch nicht allzu trübe ist. Es ist wie ein himmlischer Teppich von Edelsteinen und Krystallen, wie die hellschimmernde Oberfläche eines Meeres von feurigen Blumen, wo in beweglichen Wellen alle Geheimnisse der Farbe und des Lichts in räthselhaften Verschlingungen an unserm Auge immer von neuem vorüber schimmern.

Auch dieses herrliche Werk war bestimmt, der neuen Anordnung und nothwendigen Veränderung zu weichen, und wird vielleicht nach England wandern müssen, wohin auch größtentheils die Glasgemählde aus St. Denis gekommen sind.

Löwen.

Die Zeiten sind nicht mehr, da Löwen allein viertausend, Mecheln über dreytausend, und Gent vierzigtausend Tuchweberstühle beschäftigen konnte, und auch andere Arten des Kunstfleißes nach eben dem Verhältniß blühten. Handel und Gewerbe hatten damals, wie jetzt in England, ihren Sitz in Deutschland, und ganz besonders in den Niederlanden. Wie reich und blühend in Handel und Gewerbe Deutschland noch unter Maximilian war, davon kann man bey Machiavelli eine merkwürdige, und fast allen Glauben übersteigende Schilderung lesen. Doch auch so ist Brabant ein sehr reich begabtes und begünstigtes Land, und dem nachdenkenden Reisenden merkwürdig durch die überall verbreiteten Spuren und Denkmähler alten Reichthums und alter Kunst.

Die Stadt Löwen enthält ein berühmtes Denkmahl gothischer Baukunst in dem bewundernswürdigen, herrlich vollendeten Rathhause. Wir betrachteten es aufmerksam beym grauen Scheine des ersten Morgenlichts; ich habe oft wahrgenommen, daß bey einer hellen Nacht, oder in der Dämmerung, die großen Umrisse an Gebäuden noch deutlicher und reiner hervortreten von dem nicht so blendenden Hintergrunde. Was dieses Gebäude besonders auszeichnet, ist neben dem Charakter der äußersten Zierlichkeit, der Ausdruck des Reichthums, und der einer schönen Einfalt und eines reinen Ebenmaaßes. Denn ganz irrig ist die Voraussetzung, als seyen diese letzten Eigenschaften aus Werken der gothischen Baukunst durchaus verbannt; es ist wahr, in einigen wird das Ebenmaaß

durch absichtliche Ungleichheit verletzt, wie an dem Straßburger Münster; aber dieses ist kein allgemeines Gesetz, sondern nur Ausnahme. An andern gothischen Gebäuden beobachtet man bey dem größten Reichthum von Zierrathen eine strenge Symmetrie und eine durchgehende Gleichförmigkeit und Harmonie in der schönen Fülle. Für die Schönheit der Verhältnisse und das zierlichste Ebenmaaß nimmt das Rathhaus von Löwen im kleineren oder mittleren Maaßstabe, wie der Kölner Dom im allergrößten, eine vorzüglich hohe Stufe der Vollkommenheit ein, unter den Werken der gothischen Baukunst. Denn jene seltneren Fälle einer absichtlichen Verletzung der Symmetrie aus irgend einem Grunde der Fantasie, bilden nur eine Ausnahme. Außerdem aber herrscht nicht Mangel an Symmetrie in den vollendeten Werken der gothischen Baukunst; wohl aber ist es eine andere, von der griechischen ganz verschiedne, und durchaus eigenthümliche Symmetrie, die ihr eignes Princip und Gesetz der baukünstlerischen Fantasie hat.

Da alle Bilder an der Vorderseite des Rathhauses in Löwen herausgeworfen sind, wo ihrer über hundert waren, wie man an den leeren Stellen der kleinen Blenden zählen kann, wo sie gestanden hatten; so ist dies schöne Kunstwerk freylich nun sehr entstellt und verunstaltet.

Lüttich.

Das Lütticher Land ist reich, die Stadt schön gelegen, aber häßlich gebaut; und auch die Bewohner fallen in Sprache, Gesichtszügen und Sitten beym ersten Eindruck

nicht angenehm auf. Man glaubte sich schon auf deutschem Boden, und geräth aufs Neue ins Französische; doch ist das Französische, welches die Wallonen reden, sehr abweichend. Man schreibt dies dem Einfluß der starken Kolonien von Spaniern und Italiänern zu, welche Karl der Fünfte hier ansiedelte. Die Art, wie sich hier an der Gränze das Französische, Flammändische und Deutsche kreuzt, könnte Stoff zu merkwürdigen Betrachtungen über die Richtung der alten Einwanderung und Bevölkerung geben. Aus diesem französisch-deutschen Gränzlande war der berühmte Gottfried von Bouillon, jener erste Anführer der Kreuzfahrer, von dem wir den bedeutenden Zug lesen, daß da er beyde Sprachen gleich fertig redete, er die gegenseitige Abneigung der deutschen und französischen Ritter um so besser zu besänftigen wußte.

Die Domkirche zu Lüttich ist ganz zerstört, da besonders das Bley, womit sie gedeckt war, die Raubgier auf sich zog. Soll ich einem Kupferstich und dem bestätigenden Urtheile einiger Sachkundigen trauen, so war es für die Kunst durchaus kein Verlust. Das Schlechte und das Mittelgut gehört allen Zeitaltern und allen Gattungen an; es findet sich unter den gothischen Denkmahlen, wie unter den griechischen. Nur wäre zu wünschen, daß man lieber auch schlechtere alte Denkmahle erhielte, als das Urtheil darüber dem Vorwitz solcher Menschen zu überlassen, welche vielleicht wegen des Gewinns ein Interesse haben, sie herabzusetzen.

Unter den vielen Eigenheiten des wallonischen Volkes, ist dem Fremden nichts so auffallend, als die besondere, ganz ausschweifende Liebe zur Musik, die sich auch bis

auf Wettgesänge künstlich abgerichteter Finken erstreckt; welche Wettgesänge als wahre Volksfeste mit aller Leidenschaftlichkeit antiker Wettkämpfe betrieben werden. Von dieser Liebe der Lütticher zur Musik finden sich die Spuren schon im Mittelalter. Noch ist zu merken, daß Diderot aus dieser Stadt gebürtig war, die so viel Eigenes hat, und obgleich französisch redend, damals doch auf keine Weise zu Frankreich gerechnet werden konnte. Eine etwas andere Lage der Dinge, eine etwas andere Wendung seines Schicksals, und er, der als Gränzbewohner die Wahl hatte, konnte sich in Deutschland niederlassen, sich an die deutsche Sprache anschließen, die vielleicht seinem Geiste und künstlerischen Sinne angemessener gewesen wäre, und gewiß wäre er unter uns auf die Länge nicht so verkannt worden, als es jetzt in Frankreich geschieht.

Achen.

Hügel, Gründe und helle Bäche, wie man sie in Deutschland sieht, verkündigen die Nähe von Achen; der frische Waldgeruch weht einen an, und man fühlt sich angenehm erregt zur Erinnerung und zum Anschauen. Einen ganz eigenthümlichen Reiz hat der Hügel bey Achen, wo die heiße Quelle dicht neben der kalten entspringt; auf der Anhöhe bilden sich kleine stille Seen, zwischen denen wir an einem heitern Frühlingstage lustwandelten. Etwas ferner liegt, gleichfalls mitten im Wasser, die Ruine von Frankenberg, die noch aus Karls des Großen Zeiten seyn soll. Die Burg ist ganz zerfallen, Schwäne zogen auf den ruhigen Wassern, ein Kind saß am Brunnen und las in

einem von jenen Volksbüchern, in denen noch die schwachen Reste alter Fabel und Dichtung fortleben.

Hier war der Lieblingssitz jenes großen Karl, dessen tief eingreifende Gedanken und Einrichtungen zum Theil noch jetzt ihre Wirkung nicht ganz verloren haben. Sonderbar bleibt es, daß er seine liebsten Schlösser und Wohnplätze nur in diesen Gegenden längs dem Rheine hinauf sich wählte, zu Nimwegen, zu Achen und zu Ingelheim. Wenn man es auch aus der Geschichte weiß, daß die Sprache des Hofes und des Adels in Frankreich unter den beyden ersten Dynastien die deutsche war, die Fürsten also das Deutsche liebten, weil sie selbst noch Deutsche waren; so lange man sich Karln als einen König von Frankreich denkt, der von da aus Eroberungen machte, bleibt es immer auffallend, daß er seinen Sitz so weit von der Mitte, so ganz an der Gränze nehmen konnte, wenn nicht anders die Kriege gegen die Sachsen ihn bewogen haben, in der Nähe zu bleiben. Vielleicht aber bestimmten ihn, nach der Art jener Zeiten, viel einfachere Beweggründe, als jene politischen. Es muß gewiß in Anschlag gebracht werden, daß Karls Vorfahren Austrasien zuerst beherrschten, und wahrscheinlich als das eigentliche Stammgut ihres Hauses und Reichs betrachteten; Neustrien und Aquitanien aber, oder das innere Frankreich, nur als eine neuere Erwerbung.

Im Achner Dom ruhten Karls Gebeine; doch ist hier, wie überhaupt, wenig oder nichts mehr vorhanden von den Werken seines Bauverständigen Gerhard. Der Chor ist aus einer neueren Epoche der gothischen Baukunst; nicht zu tadeln, aber auch nicht sehr ausgezeichnet. Die

vielen, langen, schmalen, wenig verzierten, dicht neben einander gereihten, und nur durch ganz massive Träger getrennten Fensterbögen, verrathen den Styl des vierzehnten Jahrhunderts, da die gothische Baukunst schon im Verfallen war. Die runde Vorkirche um das Grabmahl zierten porphyrne Säulen, die man von Kölln aus der alten Sankt Gereons Kirche zu diesem Behufe wegführte, wohin die Kaiserin Helena, Mutter Constantins des Großen, sie geschenkt hatte; so wie auch in Italien und in Griechenland Bruchstücke heidnischer Tempel zur Verzierung christlicher Kirchen nicht selten gebraucht wurden. Diese Säulen sind jetzt in Paris; eine davon, welche zu Kölln geblieben war, ist im Kriege zerbrochen.

Die christliche Baukunst der ältesten Zeiten gründete sich, was die einzelnen Bestandtheile betrifft, freylich auf die spätere Baukunst der Griechen und Römer; aber da mit dem Christenthume seit Constantin eine ganz neue Idee und Bedeutung in die Baukunst kam, welche durch das ganze Mittelalter ihre Einflüsse erstreckt hat, so ist diese constantinisch-griechische Baukunst doch keineswegs mehr zum griechischen Alterthum zu rechnen, sondern gehört vielmehr der neuen Ordnung der Dinge an. Die Religion macht auch hier die eigentliche Scheidung. So rechnet man ja auch die christlichen oder gereimten Gedichte der spätern Römerzeit nicht mehr zu der alten Litteratur. Doch ist freylich späterhin aus jenen geringen Anfängen in der gothischen Baukunst etwas ganz Eigenes und durchaus Neues entstanden. Die Wunderwerke altdeutscher Baukunst einzig und allein auf diesen ihren ersten Ursprung zurückführen, das wäre, als wollte man die

höchſten Meiſterwerke der neuern Dichtkunſt, eines Dante oder Calderon, aus den Leoniniſchen Verſen der Alten ableiten, weil hier doch auch der Reim, und ſchon früher ſich findet.

Das Volk von Achen ſcheint ſehr aufgeweckt und fröhlich zu ſeyn, wie es der alte fränkiſche Stamm wohl überhaupt war. Das Deutſche, welches man hier ſpricht, iſt eine eigene, ziemlich abweichende Mundart, welche dem Fremden wegen des Singenden nicht angenehm auffällt. Eben ſo iſt es zu Kölln, es könnte einem anfangs Plattdeutſch ſcheinen; doch dieſes iſt es keineswegs, ſondern es ſind vielmehr eigenthümliche Miſchungen des Oberdeutſchen und Niederdeutſchen, welche ſich nur dadurch auszeichnen, daß ſie roher und unbearbeitet geblieben ſind. Aus ſolchen Miſchungen aber, wo die verſchiedenen Beſtandtheile des Oberdeutſchen und Niederdeutſchen mehr verſchmolzen und inniger vereinigt ſind, iſt im mittlern Deutſchland vorzüglich dasjenige gebildete Deutſch entſtanden, aus welchem die jetzige Schriftſprache hervorgegangen iſt. Darum wären auch dieſe, freylich etwas ungebildeteren Mundarten, der Aufmerkſamkeit des Sprachforſchers nicht unwerth. In einem der älteſten der bis jetzt bekannten epiſchen Gedichte der Deutſchen, dem Lobgedichte auf den heil. Anno, ſind die Spuren der köllniſchen Mundart unverkennbar.

In der Köllniſchen Mundart werden noch viele Römiſche Wörter, obwohl ziemlich verſtümmelt und Anfangs unkenntlich, gefunden. Der Verkehr mit den holländiſchen Schiffern und die Menge der Fremden in einer ſo volkreichen Handelsſtadt mußte auch in der Sprache manche Ein-

mischung veranlassen. Einiges Fränkische ist vielleicht gleich von der ersten Anpflanzung her darunter gewesen; da wir die Ubier oder Oberländer wohl zu diesem Stamme zu zählen haben. Indessen ist sonst die Grundlage, in der Sprache wie im Menschenstamm und Charakter, zu Kölln im Wesentlichen durchaus altsächsisch; wie man dieses auch zu Bonn noch sehr deutlich empfindet. In Coblenz ist es dagegen schon durchaus in allem, die leichtere lebhafte, fränkische Art; die Gränzscheide des altsächsischen und fränkischen Stammes und Charakters ist irgendwo in der Mitte zwischen diesen beyden Städten zu suchen.

Neuß.

Die Kirche dieser kleinen Stadt gehört dem Styl nach zu den roheren gothischen. Der Haupteingang mit nur einer Thüre an der Vorderseite, hat auch nur einen einzigen gewaltigen, schweren, viereckigten Thurm, der aber übrigens schön und reich verziert ist. Die Spitze ist durch das Wetter abgeschlagen, so daß er nun eher einem schweren festen Burgthurme ähnlicher sieht, als einem schlankgewachsenen, aus lauter Zierrathen und kleinern Thürmchen wie zusammengewachsnem, und aufschießendem Spitzthurme, wie man sie an den vollendetsten und zierlichsten gothischen Gebäuden durchaus sieht. Für die Frage vom Ursprung der gothischen Baukunst aber sind die plumpen schweren Thürme nicht unwichtig, die man hier und da, und nicht selten grade an den ältern Kirchen sieht. Ich sah dergleichen sogar mit Burgzinnen, zum deutli-

chen Beweise, daß es nicht eine willkührliche Vergleichung oder zufällige Ähnlichkeit ist, die uns hier an die alten Ritterburgen erinnert, sondern eine absichtliche Nachbildung der durch uralte Sitte ehrwürdigen Bauart. Es ist also gar nicht nöthig, die gothischen Thürme von denen der Moscheen abzuleiten, mit denen sie überdem meistens gar keine Ähnlichkeit haben. Doch es ist schon von andern erwiesen worden, daß die Hypothese eines arabischen Ursprungs der gothischen Baukunst durchaus irrig ist. Auch lauten die Nachrichten und Beschreibungen solcher Gebäude in Sicilien und Spanien, von denen man historisch weiß, daß sie von mohrischen Meistern erbaut wurden, gar verschieden von der gothischen Art. Es bleibt eigentlich nichts, als die allgemeine Ähnlichkeit eines großen Reichthums der Verzierungen. Die kleinen Thürme an den Moscheen beruhen auf einem Bedürfniß der morgenländischen Sitte, indem von dort aus das öffentliche Gebeth bey den Mohamedanern verkündigt wird. In dem abendländischen Baustyl ist der nächste Zweck und Nutzen der Kirchenthürme, daß sie die Glocken zu tragen dienen, deren Geläute von dort aus für die Andacht der Frommen so herrlich ertönt. Aber wie viel großartiger und kunstreicher hat sich nun der christliche Thurm, bis zum kühnsten Gipfel der gothischen Baukunst entwickelt, als jene arabischen Thürmlein? Selbst eine größere Ähnlichkeit, als diese, würde noch nicht beweisen, daß sie entlehnt sey, da beyde, die arabische, wie die gothische und christliche Baukunst, gewissen Maßen aus einer gemeinschaftlichen Quelle geschöpft haben. Denn auch die Araber benutzten doch wohl, was sie in den Städten Syriens und

Aegyptens, oder sonst von griechischen und römischen Gebäuden vorfanden. Nur freylich, daß sie alles nach dem Bedürfniß der Moschee und der Grundidee ihres Glaubens und ihrer Sitte gestaltet haben, wobey sie es aber eben nicht zu einer großen Kunsthöhe gebracht zu haben scheinen. Wie in der Poesie, so ist auch in der Baukunst des Mittelalters, im Orient nicht minder als in dem katholischen Abendlande, die Fantasie vorwaltend, als herrschendes Element in jener ganzen Weltperiode. Darauf beruht die allgemeine Uebereinstimmung, die weder von der einen noch von der andern Seite entlehnt zu seyn braucht; und bey der übrigens noch ein sehr wesentlicher und großer Unterschied zwischen der christlichen und der morgenländischen Kunst und Fantasie übrig bleibt, wie dieser auch zwischen unserer höhern romantischen Dichtkunst, im Vergleich mit den arabischen Mährchen oder persischen Rittergedichten Statt findet.

Neuß lag ehedem hart am Rheine, dessen Ufer jetzt eine starke Viertelstunde davon entfernt ist; auch an mehrern andern Stellen hat der schöne Strom sein Bette verändert. Veränderungen, welche in den Jahrbüchern, ungeachtet ihrer Wichtigkeit, sich weniger sorgfältig aufgezeichnet finden, als die Thorheiten der Menschen, deren so manche vergangen sind, ohne auch nur eine Spur zu hinterlassen. Wo sich doch in jene alten Zeiten auf einen Augenblick versetzen könnte, als die Deutschen zuerst längst dem Rheine herab, wie an der Donau herauf, sich ergossen und an den fruchtbaren Ufern des königlichen Stromes ansiedelten! Welchen ganz andern Begriff von der Lebensart, den Sitten, der alten Verfassung und Gesetz-

gebung unserer germanischen Vorfahren würde und dieser Anblick gewähren, als alles, was die verstümmelte, und zuletzt noch durch seynsollende Kritik gänzlich verkehrte und verfälschte Geschichte besagt.

Düsseldorf.

Unter den vielen schätzbaren Gemählden, welche die hiesige Sammlung besitzt, zeichnet sich besonders der Saal des Rubens aus, durch seinen Reichthum. Man kann von diesem Künstler in der That nur hier sich einen vollständigen Begriff machen. Will man ihn aber nicht bloß nach seiner, nach der Strenge der Kunst durchaus nicht zu lobenden Manier im Ganzen, sondern auch von einer vortheilhaftern Seite kennen lernen, so muß man sich nicht grade an die berühmtesten seiner Bilder halten; denn das Maaß jener Berühmtheit ward ja eben in einem Zeitalter bestimmt, wo selbst in Italien der Kunstsinn durchaus entartet war; durch eben dieselben Vorurtheile und vorherrschenden modischen Neigungen bestimmt, welche den Künstler selbst von dem rechten Wege ableiteten. Denn bey einem so ausgezeichneten Talente als Rubens war, bey einer so außerordentlichen Kraft des Geistes, muß man, wenn ihre Anwendung auch nach dem Maaßstab der Kunst und der Schönheit durchaus verwerflich scheint, doch jederzeit die natürlich gute Anlage und den schädlichen Einfluß des Zeitgeistes und anderer nachtheiliger Einwirkungen unterscheiden, denen der Künstler unterlag.

Rubens scheint in der That fast alle Fehler, die zu seiner Zeit und kurz vor ihm in den verschiedenen italiäni-

schen Schulen Statt fanden, in sich zu vereinigen; das Gewaltsame, Unnatürliche und Uebertriebene der Manieristen aus Michael Angelo's Schule, die Nachlässigkeit und den Leichtsinn der eilfertigen Naturalisten, das Streben nach dem Effect allein, wie bey den bloßen Coloristen; ja sogar die willkührlichen und misglückten Allegorien der gelehrten Mahler. Und doch bleibt er ein außerordentlich merkwürdiger Künstler; könnte man auch nicht mehr von ihm sagen, als daß er durch die Kraft und den Reichthum seiner Erfindungen alle übrigen schlechten Mahler zusammengenommen aufwiegt. Ein so gefährlicher Abweg ist die Nachahmung der ausländischen Manier, daß selbst das wahre Genie dadurch meistens zu Grunde geht. Welche andere Stufe der Kunst, welche andere Höhe der Schönheit würde dieser außerordentliche Geist erreicht haben, wenn er, Statt der damals schon ganz verdorbenen und ausgearteten Italiäner, die einheimischen alten Niederländer, den kunstreichen, naturgetreuen van Eyck und andere ähnliche sich zum Vorbilde erwählt hätte, und die Wiederherstellung ihres schönen und richtigen Styls durch sein glänzendes Colorit und die Fülle seiner ursprünglich reichen, auf dem falschen Wege, den er nahm, nur verwilderten Fantasie noch erhöht und ausgeschmückt hätte. Denn dieß ist das schlimmste bey der Nachahmung des Ausländischen in der Kunst, daß sie gemeiniglich erst dann eingreift, wenn die Kunst in dem nachgeahmten Lande schon längst von der erreichten Vortrefflichkeit abgewichen und entartet ist; wie auch die jetzige Zeit so manches, dem Namen nach freylich Griechisches, der spätern schon entarteten Zeit, ängstlich nachbildet, was die wahren alten Griechen selbst durchaus ver-

werfen und verachten würden. Daher bleibt es das gefährlichste aller Experimente, auch in der Kunst fremde Sitten annehmen zu wollen; das Eigene geht gewiß verloren, und das Fremde, wonach man strebte, wird fast nie erreicht. In der Mahlerey läßt sich vielleicht noch eher mit wirklichen und scheinbaren Gründen dafür sprechen. In der Baukunst ist das Widersinnige, und nicht nur alle Kunst, sondern auch Sitten Zerstörende, einer dem Auslande nachgemachten Bauart, zu fühlbar, und kann durch nichts vergütet und durch nichts beschönigt werden. Jede Nation, jedes Land und Klima hat seine eigenthümliche, nur ihm eigene und angemessene Baukunst; oder ganz und gar keine. Wir mögen unter unserm nordischen Himmel eben so wenig unter offnen antiken Säulengängen lustwandeln, als im luftigen griechischen Gewande, nach der Sitte der Alten, mehr auf der Straße als im Zimmer leben. Die Bauart ruht wie die Lebenssitte auf dem festen Boden der Natur und eigenthümlichen Landesart; und wie verderblich es sey, diese Grundlage der Natur zu verlassen, ist jedem einleuchtend, der die Geschichte der Kunst und der Sitten, und ihres gegenseitigen Einflusses mit einem aufmerksamen Blick betrachtet.

Solche Gemählde von Rubens, in denen die bessere Natur hervortritt, ich meine die fast ohne alle Beymischung des Manierirten erscheinen, sind sein eigenes Bildniß, nebst dem seiner ersten Gemahlin, in einer Laube sitzend; das so tiefe und doch leicht erscheinende Bildniß eines Franciskanergenerals; eine Mutter Gottes, von einem vollen Kranz von Blumen und Engeln umringt, und einige andere. Sein Colorit war vielleicht ursprünglich nicht

so manierirt, als es sich jetzt zeigt; der so häufig gebrauchte Zinnober trat wohl ursprünglich nicht ganz so hart hervor, da die andern Farben verhältnißmäßig mehr verblichen seyn mögen.

Köln.

Diese alte Stadt pflegt den Fremden mehrentheils zu misfallen; wie dann jede große Stadt, die in Verfall gerathen ist, keinen angenehmen Eindruck machen kann. Doch fehlt es nicht an schönen großen Plätzen, oder solchen, die mit geringen Veränderungen verschönert werden könnten. Die vorzüglichsten und wichtigsten Gebäude sind günstig und gut gelegen, frey und erhaben. Mancher Tadel flüchtiger Reisenden ist auch ohne Rücksicht auf das Lokalbedürfniß abgesprochen. Die Straßen, besonders die nach dem Rheine zu, sind meistens eng, weil alles sich des Verkehrs und des Gewerbes wegen nach dieser Gegend drängt; sehr breite Gassen würden hier auch wegen der Strenge der Rheinluft im Frühling und Herbst nicht eben gewöhnlich seyn.

Die herrliche amphitheatralische Lage der Stadt am Rhein, längs dessen Ufer sie einen halben Mond in der Ausdehnung einer kleinen Stunde bildet, die Menge der Gärten in der Stadt selbst, die Schönheit des innern und äußern Spazierganges um den Wall, die beträchtliche Erhöhung einiger Theile der Stadt, gewähren einen hinlänglichen Ersatz für den Mangel an umgebenden Spaziergängen, und für die im Ganzen flache Gegend, die nur in der Ferne durch das Siebengebirge begränzt wird, in-

ſofern es für eine ſolche Lage einen Erſatz geben kann. Doch dem ſey wie ihm wolle, Kölln möge den Forderungen des jetzigen Mode-Geſchmacks ſo wenig oder ſo ſchlecht entſprechen als möglich; für den Freund der Kunſt und der Alterthümer iſt es eine der wichtigſten und lehrreichſten Städte Deutſchlands.

Alterthümer der verſchiedenſten Zeiten finden ſich hier beyſammen. Hier ſieht man noch einen römiſchen Thurm und Stücke römiſcher Mauer aus regelmäßig behauenen Steinen von mancherley Figur, deren verſchiedene Farben Mannigfaltigkeit hervorbringen, auch wohl eine Verzierung, oder ein kleines Tempelchen bilden; nach der Weiſe jenes in Allem außerordentlichen Volkes unerſchütterlich feſt zuſammengefügt. Hier bezeichnet man uns noch die Stelle, wo das Capitol ſtand, und ſo manches Merkwürdige unter den Cäſaren geſchah; den Ort, wo die Naumachien waren, von deren bis aus den Bergen des Eifelgebirges hergeführten Waſſerleitungen noch Ruinen übrig ſind; die Stelle am Rhein, wo, wenn das Waſſer ungewöhnlich tief gefallen, noch die Pfeiler hervorragen von Conſtantins ſteinerner Brücke. Hier ſehen wir an der alten Stiftskirche St. Marien, deren Chor aus vor Carolingiſcher Zeit herrührt, das wahrſcheinlich gleichzeitige oder wenig ſpätere Bildniß der Stifterin Plectrudis, Gemahlin Pipins von Heriſtall, Urgroßvaters Karls des Großen. Dort den unvollendet gebliebenen, jetzt innen der Stadt gelegenen gewaltigen Burgthurm, an der St. Georgen Kirche, welchen der heilige Anno im eilften Jahrhundert dicht vor dem damaligen Stadtthor in nicht ſehr friedlichen Abſichten zu bauen begann. So vieler an-

deren höchst merkwürdigen Denkmahle aus jeder Epoche des ganzen Mittelalters nicht zu erwähnen.

Mit einem Worte, Kölln war unter den Römern die Hauptstadt der ihnen so wichtigen Germania secunda, auch in dem nachmaligen Austrasien von gleicher Wichtigkeit, von Otto dem Großen an, der Sitz des mächtigsten geistlichen Churfürstenthums, eine der mächtigsten Hanseſtädte, und eine der wichtigsten Universitäten des Mittelalters, zu welcher berühmte Männer aus den entferntesten Weltgegenden zusammen kamen. Hier studierte jener Snorro Sturleson aus dem entfernten Island, welcher die nordischen Sagen zur Edda gesammelt und verbunden hat, und Vorsteher dieses damals so blühenden skandinavischen Freystaates war; und hieher kam von Neapel der heil. Thomas von Aquino, als zwanzigjähriger Jüngling, da er seiner edlen Familie entsprungen war, um sich dem geistlichen Stande zu widmen. Daher fehlt es denn auch nicht an bedeutenden Erinnerungen und eigenthümlichen Merkwürdigkeiten jeder Art in dieser alten, durch innere Kriege, durch die Wirkungen der Reformation, und durch den mit der veränderten Lage der Dinge mehr oder minder allgemeiner gewordenen Verfall von Deutschland, von ihrer ehemaligen Höhe herabgesunkenen Stadt, die für jetzt mit den andern Städten des linken Rheinufers den Franzosen anheim gefallen ist.

Insonderheit aber für gothische Baukunst ist der Reichthum an Denkmahlen daselbst wahrhaft unermeßlich. Von den ältesten Zeiten, da dieselbe der christlich griechischen nicht ganz unähnlich war, bis in die spätesten, wo sie in der spanisch prächtigen, aber überladenen Bauart der Je-

sulten, sich in die moderne Baukunst zu verlieren anfängt, finden sich herrliche Gebäude als Belege und Beyspiele für jede bedeutende Stufe der Kunst nicht nur, sondern auch für jede einigermaßen wichtige Abweichung und Verschiedenheit. Ja außer den Kirchen finden sich auch noch eine hinlängliche Anzahl von ziemlich erhaltenen Privathäusern aus der gleichen Zeit, ganz im Styl der gothischen Kirchen und zwar der ältern Art, welche man gewöhnlich Tempelhäuser nennt, nach der herrschenden, aber nicht allgemein anwendbaren Voraussetzung, daß sie von den Tempelherren seyen bewohnt worden. Ein Sachverständiger würde sich hier also auch über die niedern Zweige, und selbst den gewiß sehr merkwürdigen, und in Rücksicht der angewandten mathematischen und wissenschaftlichen Kenntnisse bewundernswürdigen mechanischen Theil der gothischen Baukunst, hinreichende Auskunft und Belehrung verschaffen können. *) Sollte es noch möglich seyn, eine ausführliche und genaue Geschichte der gothischen Baukunst zu schreiben, ehe die jetzt herrschende Barbarey und geldgierige Zerstörungssucht vollends alle alte Denkmahle verwüstet hat, so ist wohl hier allein ein noch einigermaßen vollständiger Vorrath dazu vorhanden; was man an andern Orten sieht, ist meistens nur einzeln, und außer dem Zusammenhange wird es selten verstanden oder geachtet.

*) Der in den Kunstalterthümern und der Geschichte des Kölnischen Mittelalters gelehrte, würdige Kanonicus Wallraff hat das Verdienst, in unsrer Zeit die Aufmerksamkeit zuerst wieder auf die herrlichen Reichthümer der alten Stadt am Rhein hingelenkt zu haben; und auch mir diente seine freundschaftliche Begleitung und sein belehrendes Gespräch zur vielfältigen Anregung in der ersten Betrachtung dieser alten Kunstschätze.

Das merkwürdigste aller Denkmahle ist der Dom. Wäre er vollendet, so würde auch die gothische Baukunst ein Riesenwerk aufzuzeigen haben, was den stolzesten des neuen oder alten Roms perglichen werden könnte. Nur der dritte Theil etwa der Kirche, ohne die Kuppel und ohne die Seitenstücke, welche die Kreuzform bilden sollten, und noch nicht die Hälfte nur eines Thurms sind aufgeführt. Doch ist auch dieses wenige mehr, als man irgend wo sonst sieht, durch die Größe der Anlage und noch mehr durch die Schönheit des Styls. Conrad von Hochstetten, derselbe kühne Mann, dessen thätiger Einfluß dem furchtbaren Friedrich dem Zweyten mehr als einen Gegenkaiser entgegenstellte, entwarf auch diesen erhabenen Gedanken. Der bis auf die Zierrathen vollendete, ausführliche Grundriß des unbekannten Baumeisters ist noch vorhanden. *) Der Bau ward angefangen im Jahre 1248, der vollendete Chor aber eingeweiht im Jahre 1322.

Alle ergreift das Große dieses erhabenen Bruchstücks mit Erstaunen, und besonders der Blick in die Höhe des Chorgewölbes erfüllt jede Brust mit Bewunderung. Was aber dem, der mehrere Denkmahle der gothischen Baukunst mit Aufmerksamkeit zu beobachten Gelegenheit hatte, am meisten auffällt, ist die Schönheit der Verhältnisse, die Einfalt, das Ebenmaaß bey der Zierlichkeit, die Leichtigkeit bey der Größe. Den Eindruck fühlt

*) Seitdem wurde das Boisserésche Werk, an Fleiß und Kunstsinn des hohen Doms würdig, dem Zwecke gewidmet, über diesen Gegenstand und die gesammte gothische Baukunst ein volles Licht zu verbreiten, von welchem nur die ersten Strahlen in diesen Umrissen aufgefaßt und angedeutet sind.

jeder, der Gefühl für so etwas hat; beschreiben aber oder erklären läßt sich dieses Gefühl weiter nicht, nur genaue Abmessungen, im Vergleich mit andern Gebäuden ähnlicher Art, würden lehrreiche Aufschlüsse über das Geheimniß jenes, dem zartern Gefühl so merklichen Ebenmaaßes geben können. Gewiß ist es, daß die meisten, auch sehr berühmten und ruhmwürdigen gothischen Kirchen gegen diese, theils noch etwas roh und schwerfällig, theils aber überladen, spielend und weniger zweckmäßig erscheinen. Nur das Löwener Rathhaus könnte ihr im kleinern Maaßstabe in Rücksicht auf diese edle Einfalt und Schönheit des Styls an die Seite gesetzt werden. In der allgemeinen Anlage ist der Dom, wie die eigentlich gothischen oder altdeutschen Kirchen meistens zu seyn pflegen, nachdem der noch gräcisirende Styl der ältern christlichen Bauart durch eine größere Künstlichkeit ganz umgestaltet worden war. Die Form des lateinischen Kreuzes endigt im Chor nach Morgen mit einer halben Rundung; zwey hohe Thürme zieren den dreyfachen Haupteingang nach Abend, und die Querstücke des Kreuzes sollten noch zwey Seiteneingänge nach den andern beyden Weltgegenden bilden. In der Mitte zwischen beyden und der gesammten Kirche sollte die Kuppel sich über dem hohen Grabmahl der heil. drey Könige erheben; doch dieses ist nicht ausgeführt worden. Die Thürme, ein Gebäude unzähliger schlanker Säulen, aus immer höher und höher steigenden bogenförmigen Fenstern und Knospenthürmchen wie zusammengewachsen, sollten fünf Geschosse haben; das oberste, ein durchbrochener Obelisk von durchsichtigen Ranken und großen Knospen, die endlich in einer einzigen grö-

ßen Blume ſich enden; aber nur zwey Geſchoſſe des einen Thurms ſind fertig. Sind ſolche Thürme gleichſam unermeßliche Gewächſe von lauter Schnitzwerk zuſammengewunden und ſtolz in die Höhe ſchießend, ſo ſind die Menge der weitläuftigen Träger mit allen ihren Schwibbogen, ihren Verzierungen, ihren Knospen, Spitzen und Thürmen einem Walde zu vergleichen. Auch die gothiſchen Säulen, wie die im Dome, welche ſtatt einer einzigen, ein Geflechte vieler zuſammengebundenen ſchlanken Röhren darzuſtellen ſcheinen, mit nur wenig durch zwey nicht ſehr merkliche Vorſprünge angedeutetem Fuß, hoch aufſchießendem Schaft und einfachem, bald aus Weinreben, bald aus anderm einheimiſchen Laubwerk verſchiedenartig gebildeten blätterigen Knauf in der Höhe, wo ſie einen ſpitzigen und mannigfach gebrochenen Bogen bilden, hat man mit der ſtolzen Wölbung eines hohen Baumganges nicht unſchicklich verglichen. Andere haben darin eine Ähnlichkeit mit den ſchon von der Natur Säulenförmig geſtellten Baſaltſchichten finden wollen; man könnte ſie auch, was die Höhe der Bogenwölbung betrifft, wohl mit dem Waſſerſtrahl eines gewaltigen Springbrunnens vergleichen, wenn dieſer eben ſo dicht wieder herabſtrömte, als er emporſchießt. Und wenn das Ganze von Außen mit allen ſeinen zahlloſen Thürmen und Thürmchen aus der Ferne einem Walde nicht unähnlich ſieht, ſo ſcheint das ganze Gewächſe, wenn man etwas näher tritt, eher einem unermeßlichen Gebilde der kryſtalliſirten Natur zu vergleichen. Es gleichen, mit einem Worte, dieſe Wunderwerke der Kunſt, in Rückſicht auf die organiſche Unendlichkeit und unerſchöpfliche Fülle der Geſtaltung, am meiſten den Werken und

Erzeugniſſen der Natur ſelbſt; wenigſtens für den Eindruck iſt es daſſelbe, und ſo unergründlich reich die Structur, das Gewebe und Gewächſe eines belebten Weſens dem unterſuchenden Auge iſt, eben ſo unüberſehlich iſt auch der Geſtaltenreichthum eines ſolchen architektoniſchen Gebildes. Alles iſt geſtaltet, und gebildet, und verziert, und immer höhere und mächtigere Formen und Zierden ſteigen auf aus den erſten und kleineren. Dieſe Formen und Zierrathen aber ſind faſt alle aus der Pflanzennatur entlehnt, weil hier die Geſtaltung nur in entfernterer Beziehung auf den nützlichen Zweck und das bloße Bedürfniß wirklich ſteht, oder doch wenigſtens in der Erſcheinung gar nicht daran erinnert, welches für dieſen Zweck daſſelbe gilt. Die Gliederung der thieriſchen Weſen hingegen erinnert jederzeit beſtimmt an ihren Zweck und das Geſchäft, zu dem ſie als Werkzeug gebildet ward. Darum iſt die thieriſche Geſtalt, vom Ausdruck weggeſehen, an ſich nicht ſo ſchön, als die der Gewächſe; die Blume iſt der Gipfel und ſelbſt die weſentliche Form der Pflanze, welche als der Schmuck der Natur, das Urbild für alle Zierrathen, auch der menſchlichen Kunſt geworden ſind.

Rein architektoniſch genommen, liegen auch in dieſen höchſten Kunſtgebilden des zweyten blühenden Styls der gothiſchen Baukunſt, dieſelben Figuren vom Dreyeck und Quadrat, nebſt der Kugel und Kreuzform, zum Grunde, wie in dem altchriſtlichen Kirchenſtyl, nach tiefer Berechnung der künſtlichen Structur des ganzen Gebäudes. Aber ſie treten nicht mehr in ihrer geometriſchen Strenge und Reinheit hervor, ſondern alles iſt mit dem reichen Blätterſchmuck und mit der blühendſten Fülle des Lebens

umkleidet, so wie auch auf dem Teppich des Frühlings, an dem Reichthum aller dieser grünenden Gewächse, das Gesetz ihrer Structur und die innere Geometrie der Natur, nicht mehr im Einzelnen sichtbar hervortritt, sondern alles frey im unendlichen Leben blüht und seine Schönheit entfaltet.

Das Wesen der gothischen Baukunst besteht also in der naturähnlichen Fülle und Unendlichkeit der innern Gestaltung und äußern blumenreichen Verzierungen. Daher die unermüdlichen und unzähligen steten Wiederhohlungen der gleichen Zierrathen, daher das Pflanzenähnliche derselben, wie an blühenden Gewächsen. Und daher auch das Innigergreifende, das rührend Geheimnißvolle, das freudig Liebliche und Belebende des Eindrucks bey dem Erstaunen über die Größe. Die gothische Baukunst hat eine Bedeutung, und zwar die höchste; und wenn die Mahlerey sich meistens nur mit schwachen, unbestimmten, misverständlichen, entfernten Andeutungen des Göttlichen begnügen muß, so kann die Baukunst dagegen, so gedacht und so angewandt, das Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen, durch die bloße Nachbildung der Naturfülle, auch ohne Anspielungen auf die Ideen und Geheimnisse des Christenthums, welche allerdings auf die Entstehung und Ausbildung der Kirchenbaukunst nicht geringen Einfluß gehabt haben.

Einem solchen Wunderwerke der Kunst muß jede Beschreibung erliegen. Ich wende mich daher zu den ältern gothischen Kirchen in Köln, weil sich an diesen, nachdem das eigentliche Wesen der gothischen Baukunst an dem höchsten Beyspiele ist aufgezeigt worden, der Ursprung

dieſer merkwürdigen Bauart am beſten wird deutlich machen laſſen.

Es iſt ſchon bemerkt worden, daß es zwey durchaus verſchiedene Epochen in der gothiſchen Baukunſt gebe: eine ältere, welche man wegen einiger Ähnlichkeit mit der chriſtlich byzantiniſchen Bauart die gräciſirende genannt hat; dann die vollendete ſpätere, ungleich künſtlichere, am meiſten eigentlich deutſche, von welcher bey der Beſchreibung des Doms die Rede war. Doch giebt es in beyden Gattungen noch manche ſehr ſtarke Abweichungen und Verſchiedenheiten, ſo wie der Stephansthurm zu Wien, und der Straßburger Münſter zwar zur letzten Gattung gehören, aber auch, beſonders der letzte, ſehr viel Beſonderes und Abweichendes haben. Auch iſt die gräciſirende Art zwar die ältere, doch greifen beyde Epochen in einander, theils weil ein neuer Styl nicht auf einmal herrſchend wird, indem das Alte noch eine Zeit lang Anhänger zu behalten pflegt, während von andern ſchon das Neue befolgt wird; theils weil man oft, als der ſpätere Styl ſchon blühete, doch noch zu Zeiten im älteren bauete, der geringern Koſten wegen, oder wenn es kein Hauptwerk war.

Der Urſprung und die Erklärung der gothiſchen Baukunſt im Allgemeinen iſt zu ſuchen, in der aufgezeigten Grundidee derſelben, in der eigenthümlichen Beſchaffenheit und Bedeutung der chriſtlichen Kirche, und endlich noch in der Natur der nordiſchen, unter dem kalten Himmelsſtrich gebräuchlichen, und dem rauheren Klima angemeſſenen Bauart; wozu man allenfalls noch die Natur des Stoffs rechnen könnte, indem die geringere Schönheit des Sandſteins gegen den Marmor, bey ſteigendem Streben nach

Verschönerung, von selbst darauf führen mußte, die Kunst der Verzierung auf eine Höhe zu treiben, die schwerlich in einem andern architektonischen Stoff anwendbar seyn dürfte. Aus diesen einfachen Erklärungsgründen werden sich alle die auffallendsten Eigenheiten der gothischen Bauart leicht ableiten lassen, wie wir es wenigstens mit einigen der wichtigsten versuchen, und dabey jene älteren Kirchen, deren Styl noch gräcisirend ist, zum Grunde legen wollen. Die merkwürdigsten und schönsten dieser Art zu Köln sind die Gereonskirche und die Apostelnkirche. Beyde liegen meistens frey und fallen schön ins Auge. Ich erinnere bey dieser Gelegenheit, daß um alle die schönen Kirchen dieser Stadt, auch aus verschiedenen Entfernungen ins Auge zu fassen, der Spaziergang an der innern Seite der Stadtmauer, und die Aussicht vom Domkrahne herab, besonders dienlich ist. Am schönsten nimmt sich die ganze Stadt von der gegenüber stehenden Seite des Rheins aus, wo sie einen großen halben Mond bildet, der durch mehrere schöne Kirchen und einen alten festen Thurm gut begränzt wird. Besonders der Dom fällt hier vortrefflich ins Auge; die Lage desselben auf einer sehr beträchtlichen Anhöhe, von wo man eine weite Aussicht hat, ist überhaupt vortrefflich. Nur Schade, daß diese schöne Lage durch kleinere und größere angebaute Häuser von anderer und schlechter Bauart noch weit mehr verunziert ist, als es wohl auch bey andern großen Domkirchen der Fall zu seyn pflegt. *) So hat man leider auch, um einem ita-

*) Seitdem ist die nach dem Rhein gegen Morgen zugekehrte Rückseite des Chors von allem, was Fremdartiges daran gebaut war, frey gemacht worden; welches aus der Nähe wie von

liäniſchen Altar Platz zu machen, der wohl in ſeiner Art recht ſchön ſeyn mag, doch aber in keine gothiſche Kirche paßt, vor etwa vierzig Jahren das alte Tabernakel abgebrochen, was durchaus im Styl der Kirche ſelbſt mit der äußerſten Zierlichkeit und Künſtlichkeit ausgearbeitet, und aus lauter Thürmchen und Knospen zuſammengeſetzt war, und dem Beſchauer das große Ganze gleichſam in verjüngtem Maaßſtabe, und wie einen kurzen Inbegriff aller Kunſt darſtellte, die am Ganzen ſelbſt zu weit verbreitet iſt, um in Einen Blick gefaßt werden zu können.

In den ältern Kirchen iſt die Einrichtung nicht ungewöhnlich, daß der Haupteingang durch einen einzigen ſchweren ſchlichten Thurm gebildet wird, der Chor aber durch zwey kleinere Thürme verziert iſt, zwiſchen denen die letzte Vertiefung deſſelben in einer halben Rotunde hervortritt. So iſt St. Cunibert und St. Severin, beyde von edeln großen Formen. Der Thurm von St. Martin aus dem zehnten Jahrhundert iſt noch ausgezeichneter; der mittlere mächtige Thurm iſt an den vier Ecken durch vier kleinere bekleidet und geziert; nur zwey derſelben ſind noch unverſehrt. Ungleich künſtlicher iſt die Apoſtelnkirche aus dem eilften und zwölften Jahrhundert; den Haupteingang bildet gleichfalls ein einziger, mächtiger, ſchwerer Thurm. Der Chor wird gebildet durch drey halbe Rotunden, über welche ſich drey Giebel erheben; zwey Thürme ſchmücken die mittlere Rotunde am Ende des Chors, und über den drey Rotunden und Giebeln erhebt ſich eine ſechs-

---

Ferne einen herrlichen Anblick gewährt, wo man nun erſt die ganze Fülle der Schönheit recht klar ins Auge faſſen kann.

eckichte zwiefache Kuppel. Gleichsam ein Gebäude von mehreren künstlich verschlungenen Gebäuden; nicht ein einfacher Tempel, sondern eine stolze Trophäe mehrerer, einer über den andern sich erhebender Tempel. Auf diese Verknüpfung und Einschachtelung mehrerer Gebäude in Eines führte schon die älteste Idee und Anlage der christlichen Kirche. Schon Constantin wollte seine Basilika in Form des Kreuzes gebaut haben; bald nachher strebte man den Hochaltar durch eine über alle andere Theile des Ganzen oder Nebenkuppeln so hoch als möglich erhobene Hauptkuppel zu bezeichnen, wie in der Sophienkirche zu Constantinopel, und der nach ihr gebildeten St. Markuskirche zu Venedig. Der Chor, als Versammlungsort derjenigen, so am Gottesdienst thätigen Antheil nehmen, war ursprünglich abgesondert von dem größern für die Gemeinde bestimmten Raume, und mußte es dem herrschenden Begriffe nach seyn; er bildete gleichsam eine kleinere Kirche in der größern. Die Nothwendigkeit eines Umgangs um den Chor erforderte Seitengänge neben dem Hauptgange des Schiffs, dessen größere Höhe sich so sehr von ihnen absonderte, daß in manchen Kirchen diese Seitengänge auch durch eigene niedrigere, an das Hauptgebäude sich anschließende Seitengebäude, gebildet werden. So führte hier von selbst alles von allen Seiten auf eine vielverschlungene Mannigfaltigkeit, die nachher Charakter und herrschende Grundidee der altchristlichen Kirchenbaukunst wurde, aus welcher fast alles hergeleitet werden muß. Die eigene Beschaffenheit der gothischen Säulen zum Beyspiel. Schon in den ältern noch gräcisirenden Kirchen findet man meistentheils nicht einfache runde Säulen, son-

dern mehrere in Eins verbunden, worauf die Verbindung des höheren Hauptgangs im Schiff mit den Seitengängen geführt haben kann, da die Säulen des ersten auch Träger der letzten waren; oder es liegt auch hier schon die Neigung zum Verknüpften und Mannigfaltigen zum Grunde. Aus diesem unförmlichen Anfang hat sich eine der eigenthümlichsten Schönheiten der gothischen Bauart entwickelt; ich meyne jene, wie in schlanken Röhren aufschießenden Säulenbündel, deren seltsame Schönheit zu so manchen sinnreichen Vergleichungen Veranlassung gegeben hat. An den Säulen des Doms zeigt es sich deutlich, wie sie aus jenen ältern entstanden sind; den Kern derselben bildet eine dicke runde Säule, an welcher sich, nach vier Seiten, vier mäßige dicht anschließen, so daß sie nicht ganz herausstehen; in jedem Zwischenraume dieser vier befindet sich noch eine andere, ungleich kleinere, fast ganz heraustretende; im Hauptgange sind deren aber zwey in jedem Zwischenraume, an den Säulen unter der Kuppel drey; so daß jede Säule, außer der mittlern, welche den Kern bildet, aus vier umschließenden, von mäßiger Größe besteht, und aus vier, acht oder zwölf kleineren, nach der mindern oder größern Wichtigkeit der Säule. Wo nun vollends mehrere solche Säulensysteme zusammentreffen, wie an den innern Eckpfeilern des Thurmes, ist die Mannigfaltigkeit der in Eins verbundenen Säulen für das Auge und den Eindruck fast unübersehbar. Eben daher erklärt sich auch die eigenthümliche Form der gothischen Bögen. Daß sie spitzig seyen, folgte wohl schon aus der spitzigen Gestalt der Dächer im Norden, da das Innere und Äußere doch in jedem Gebilde übereinstimmen soll, wenn nicht

die wichtigsten Gründe eine Ausnahme fordern. Die aus mehreren Schäften verbundenen Säulenstämme aber, mußten sich oben, wenn diese Gestaltung fortgesetzt werden sollte, in mehrere Zweige und Äste gleichsam spalten, und so entstanden die spitzig gebrochenen oder sogenannten Sattelbögen, wodurch die hohen Gänge neben der ihnen eigenen Größe noch den Ausdruck der reichsten Mannigfaltigkeit gewinnen; ein großer Theil des herrlichen Eindrucks gothischer Gebäude entspringt gewiß aus dieser eigenthümlichen Wölbungsart. Die aus dem spitzigen Dache der nordischen Bauart hergeleitete Bogenform erstreckt sich auch auf die Pforten, wo die an einander geschlossenen vielen, sich immer mehr verengenden und vertiefenden Bögen, die vollste und reichste Anhäufung der Zierrathen möglich machen und bilden. Die ältesten gothischen Fenster sind meistens Kleeblätter von Gestalt; da man bald aber auch hier die Form der schmalen langgezogenen Bogen suchte, damit jeder Theil, so weit es seyn könnte, wieder dem Ganzen entspräche, und in allem Mannigfaltigen doch immer dieselbe Grundgestalt durchblickte; so entstanden daraus, durch Nebeneinanderstellung von zweyen solchen Bogen mit dem sonst üblichen Kleeblatte zur Vereinigung oben drüber, die nachher in der vollkommenern gothischen Bauart üblichen Fensterzierrathen. An dem Dome sind überhaupt alle noch so künstlich und reich erscheinende Zierrathen ganz einfach, nur aus dem Kleeblatt und der Rose zusammengesetzt.

Noch schöner vielleicht in der alten gräcisirenden Art, als diese erwähnten Gebäude, ist die Gereonskirche, gleichfalls aus dem eilften Jahrhundert. Hier bildet eine, als

Kuppel sich erhebende Rotunde, oder vielmehr ein solches Zehneck, die Vorkirche; zum Chor, der beträchtlich höher liegt, steigt man auf vielen Stufen hinan. Von außen ist der Chor nur durch zwey Thürme verziert. Das Innere dieser Kirche ist ganz vorzüglich schön, und am Äußeren das Ebenmaaß der Verhältnisse und die kunstreiche Einfalt der Zierrathen. Die Thierköpfe zu Nebenverzierungen, wie an Dachrinnen, sieht man schon hier; fast nur auf diese ganz untergeordneten Theile ist der Gebrauch thierischer Gestalten in der gothischen Baukunst beschränkt. Das blumenartig Pflanzenhafte der Form und Verzierungen fehlt aber in diesem älteren gothischen Style fast noch ganz; nirgend sieht man hier jene Knospen und Knospenthürmchen, die späterhin sich so zahlreich zeigen, daß sie für den ersten Eindruck fast die Hauptsache scheinen könnten. Die innern Hauptsäulen sind oft noch ohne blättrigen Knauf, ja auch ohne alle Windung oder Einschnitte; die hervortretenden Kapitäler sind bloß durch Vergoldung geziert. Außerdem sieht man aber eine eigene Art kleiner Säulen, welche das obere Geschoß der Rotunden nach außen bilden, auch sonst in den Fenstern und Kreuzgängen gebraucht werden. Sie sind von Basalt, sehr dünn und schlank, es stehen allemal zwey frey neben einander, bey Hauptabtheilungen auch wohl vier. Der Knauf ist theils schlicht, wie bey obigen, theils mit mancherley Laubwerk geziert, worin Vögel, Drachen und andere Figürchen verschlungen sind. Dergleichen Säulchen findet man an den gothischen Gebäuden der zweyten kunstreichern Epoche durchaus nicht mehr. Doch alles dieß müßte durch Messung be-

ſtimmtet, durch Zeichnungen erſt ganz deutlich gemacht werden. Für jetzt ſey dieſe Andeutung genug.

Zur Unterſcheidung und Charakteriſtik der zwey verſchiedenen Gattungen der gothiſchen Baukunſt wollen wir noch folgendes anführen. In dem altchriſtlichen Bauſtyl, von welchem die St. Gereons-Kirche zu Kölln ein ſo vollendetes Urbild darbietet, iſt jenes Grundſchema von Dreyeck und Quadrat, Kreuz und Rotunde, ſo wie auch das Sternförmige Sechseck, und andere noch zahlreichere Vieleck-Figuren, nicht bloß in der innern Structur verborgen; ſondern ſie treten in einer, wenn man ſo ſagen darf, geometriſchen Schönheit, ſichtbar an den Hauptmaſſen und dem höchſten Gipfel des Gebäudes hervor, und geben dem Ganzen dadurch eine eigne ſideriſche Geſtaltung, deren wunderbare Zuſammenſetzung einen geheimnißvollen Eindruck macht und wohl angemeſſen iſt für eine Kirche, als ein geheiligtes Gebäude, welches gleichſam ein Nachbild von der ewigen Structur des Himmels im Kleinen darbieten ſoll. Dieſe ſideriſche Geſtaltung und geometriſche Schönheit tritt nun wieder ganz zurück in dem zweyten blühenden Styl der gothiſchen Baukunſt, wo von allen jenen Figuren nur die Kreutzform in der Erſcheinung bleibt und ſichtbar hervortritt; aber auch dieſe vom reichſten Schmuck überkleidet und wie von blühenden Roſen umſchlungen. Die in zarten Ranken aufſchießende Geſtaltung der Säulen, Bogen und Fenſter, wie von verſchlungenen Zweigen, der volle Blätterſchmuck der Verzierungen, überhaupt aber das Blumenhafte und Gewächsähnliche bilden die weſentliche Grundform und eigenthümliche Schönheit in dieſer Bauart, deren wahrer Urſprung und erſter

Grund in dem tiefen deutschen Naturgefühl und in der Fantasie, als vorherrschendem Geistes-Element jenes Zeitalters zu suchen ist. Ob nun in dem altchristlichen Kirchenstyl die gleiche Stufe und Höhe der Vollkommenheit erreicht worden ist, wie für den blühenden Styl der romantischen Baukunst in dem Köllner Dom; darüber getraue ich mich kaum zu entscheiden, doch bezweifle ich es beynahe, weil die Gattung selbst einen größern Umfang darbietet, der nicht so leicht erschöpft und bis zu einem schlechthin höchsten Gipfel durchgeführt werden mag, obwohl die Gereonskirche in ihrer Art fast eben so erstaunenswürdig seyn dürfte, als der Dom zu Köln, wie auch die Markus-Kirche zu Venedig in dem gräcisirenden, und der Dom von Siena in dem italiänischen Marmorstyl bewundernswerth sind.

Von einigen sehr merkwürdigen Bildern der köllnischen und niederdeutschen Schule in hiesigen Privatsammlungen ist schon in den Gemählde-Beschreibungen die Rede gewesen. Die Kirchen sind mehrentheils noch ihres Gemählde schmuckes beraubt. Durch die Nachweisung eines gelehrten Kunstforschers aufmerksam gemacht, begab ich mich mit Fackeln in die Gruft der Kirche St. Marien, wo an dem Gewölbe sich noch Spuren von Gemählden aus der Zeit Karls des Großen finden. Aber freylich sind es nur Spuren; die Gruft ist seit einigen Jahren zugemauert worden, die hier und da erscheinenden Bruchstücke von halberloschenen Umrissen konnten weder einen Eindruck gewähren, noch ein Urtheil begründen. Ob es vielleicht ein Mittel giebt, diese Ueberbleibsel zu retten, weiß ich nicht. Unter den vielen in den angeführten Kirchen befindlichen Glasgemählden, die an Vor-

trefflichkeit wohl an wenigen Orten ihres Gleichen finden möchten, sind die merkwürdigsten die ehedem allgemein berühmten in dem Seitengange des Domes, wegen der ausgeführten großen Darstellungen, aus der besten und blühendsten Zeit der Glasmahlerey, der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts; und die in St. Cunibert wegen ihres höhern Alters, aus der Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts, und wegen der dunkeln Farbenpracht derselben. Einige, die beschädigt worden, sind in einer spätern Art ergänzt, die heller und ausgeführter in der Darstellung, aber nicht so prachtvoll ist. In der ältern Manier ließ man die Gesichter, weil man die Farben dazu noch nicht so zu verschmelzen wußte, einfarbig braun, wie überhaupt die Mittelfarben noch nicht sehr gebraucht sind; in Rücksicht der Farbenpracht aber, der das Bild umgebenden Arabesken, welche meist aus Kleeblättern, Rosen, Pfauenaugen und andere Zierrathen bestehen, möchte man fast dieser ältern Manier den Vorzug geben.

Rheinfahrt.

Bey dem freundlichen Bonn fängt die eigentlich schöne Rheingegend an; eine reich geschmückte breite Flur, die sich wie eine große Schlucht zwischen Hügeln und Bergen eine Tagreise lang hinaufzieht bis an den Einfluß der Mosel bey Coblenz; von da bis St. Goar und Bingen wird das Thal immer enger, die Felsen schroffer, und die Gegend wilder; und hier ist der Rhein am schönsten. Überall belebt durch die geschäftigen Ufer, immer neu durch die Windungen des Stroms, und bedeutend ver-

ziert durch die kühnen, am Abhange hervorragenden Bruchstücke alter Burgen, scheint diese Gegend mehr ein in sich geschlossenes Gemählde und überlegtes Kunstwerk eines bildenden Geistes zu seyn, als einer Hervorbringung des Zufalls zu gleichen. Von der flachen Gegend hinaufwärts macht den Anfang unter den vielen Ruinen, welche den Rhein verherrlichen, der Godesberg; eine der schönsten, nicht wegen der Höhe und Kühnheit, wohl aber wegen der reichen Aussicht und anmuthigen Lage. Der etwas ferner gegenüber erscheinende Drachenfels macht schon die Erwartung rege nach alle den wilden und seltsamen Felsburgen, die den Fluß aufwärts umgränzen. — Man betrachtet solche Ruinen alter Burgen entweder nur mit einer oberflächlichen sentimentalen Rührung, als den unentbehrlichen romantischen Hintergrund für allerley beliebige moderne Gefühle, oder man sieht darin nur Raubschlösser, welche nach angeordnetem Landfrieden zerstört worden sind und zerstört werden mußten. Unstreitig waren das auch viele, vielleicht die meisten von denen, deren Trümmer man jetzt noch sieht; aber man sollte nicht immer und überall nur die letzte Entartung mit der Sache selbst verwechseln, und so sich selber den Sinn für die herrlichsten Denkmahle der Vergangenheit abstumpfen. Wenn wir nur die Geschichte aufrichtig befragen wollten, sie würde uns, glaube ich, belehren, daß es manche solcher Burgen gab, Jahrhunderte, ehe die Fehde zwischen dem Landadel und den reichen Handelsstädten in eine Art von fortgehendem Bürgerkrieg ausgebrochen war; Jahrhunderte lang, ehe noch an eigentliches Faustrecht, Landfrieden, und was dem weiter anhängen mag, gedacht

worden war; ja, daß die Neigung der Deutschen, auf Felsen zu wohnen, an Bergen Vorzugsweise sich anzusiedeln, so alt sey, daß man diese Neigung wohl nicht mit Unrecht zu dem ursprünglichen Charakter der Nation rechnen könnte. Eine erhabene und edle Neigung! Schon ein Blick von der Höhe, ein Athemzug auf freyen Bergen, versetzt uns wie in eine andere leichtere Welt, ist uns ein erquickendes Labsal, wo wir das Einerley der Fläche vergessen, und neuen Lebensmuth einsaugen im Anblick des herrlichen Erdbodens vor uns. Aber wie ganz anders muß es erst seyn, immer da zu wohnen und zu seyn, wo wir jetzt einmahl an seltenen Tagen mühsam hinaufsteigen, um doch auch einmahl zu fühlen, wie einem zu Muthe seyn mag, der da lebt und in Freyheit athmet; immer die Erde vor sich zu sehen in ihrem reichen Schmuck, in allen Zeiten des Tages und des Jahrs, wo alles sich deutlicher und merkwürdiger zeigt, das Ziehen der Wolken, das Aufblühen des Frühlings, die mondhelle Nacht, ja selbst Ungewitter, und die weißen Felder des Winters. Für mich sind nur die Gegenden schön, welche man gewöhnlich rauh und wild nennt; denn nur diese sind erhaben, und nur erhabene Gegenden können eigentlich schön seyn, nur diese erregen den Gedanken der Natur. Der Anblick üppiger reicher Fluren erweckt auf eine angenehme Weise zum freudigen Genuß des Lebens, wenn man lange in Städten gefangen saß; diese blühenden Reize der Natur rühren um so kräftiger an unser Herz, je seltener sie genossen werden. Alles ist da nur Gefühl einer angenehmen lieblichen Gegenwart, nichts erinnert uns an die große Vergangenheit. Jene

Felsen aber, die wie sprechende Denkmahle von den alten Elementar-Kriegen im Geister-Reiche der noch wilden Natur da stehen, von den furchtbaren Kämpfen der in ihrer Gestaltung gewaltsam ringenden Erde so deutlich reden, sind ewig schön, und machen immer den gleichen, nie ermattenden Eindruck. Wie das Rauschen des Waldes, das Brausen der Quelle uns ewig in dieselbe Schwermuth versenkt, wie das einsame Geschrey wilder Vögel eine schmerzlich freudige Unruhe und Begierde der Freyheit ausdrückt, so fühlen wir in dem Anblick der Felsen immer die Natur selbst; denn nur in den Denkmahlen alter Naturzeiten, wenn Erinnerung und Geschichte in großen Zügen vor unser Auge tritt, thun wir einen Blick in die Tiefe dieses erhabenen Begriffs, der nicht beym Genuß der angenehmen Oberfläche schon hervortreten mag. Nichts aber vermag den Eindruck so zu verschönern und zu verstärken, als die Spuren menschlicher Kühnheit an den Ruinen der Natur, kühne Burgen auf wilden Felsen; Denkmahle der menschlichen Heldenzeit, sich anschließend an jene höheren aus den Heldenzeiten der Natur. Die Quelle der Begeisterung scheint sich sichtbar vor unsern Augen zu ergießen, und der alte vaterländische Strom erscheint uns nun wie ein mächtiger Strom naturverkündender Dichtkunst:

Wie kühn auch andre Quellen sprudeln, brausen,
Wo sonst die Dichter schöne Weihe tranken,
Den Kunstberg stets anklimmend ohne Wanken,
Bis wo die ewig heitern Götter hausen;

Ich wähle dich, o Rhein, der du mit Sausen
Hinwogst durch enger Felsen hohe Schranken,

Wo Burgen hoch am Abhang auf sich' ranken,
Ans Herz den Wandrer greift ein ahndend Grauen.

Schnell fliegt in Eil auf grünlich hellen Wogen
Das Schifflein munter hin des deutschen Rheines,
Wohlauf gelebt! das Schifflein kehrt nicht wieder.

Muth, Freud' in vollen Bechern eingesogen,
Krystallen flüssig Gold des alten Weines,
Singend aus freyer Brust die Heldenlieder.

Längs dem Rhein herauf sieht man noch viele Ruderа römischer Kastelle, Thürme und Mauern, die zu manchen Betrachtungen Veranlassung geben. Hier war ehedem die ängstlich bewachte Gränze des römischen Reichs; wie ähnlich sind sich oft auch die entferntesten Zeiten, und was würde wohl aus dem Menschengeschlecht geworden, in welchen bodenlosen Abgrund von Erniedrigung würde nicht alles versunken seyn, wenn diese römischen Gränzen geblieben wären, und nicht endlich das edelste Volk der Erde sie durchbrochen, der Knechtschaft ein Ende gemacht, und statt derselben wieder eine Verfassung eingeführt hätten, die auf Treue gegründet war und auf Freyheit, auf alte Sitte, auf Ehre und Gerechtigkeit, mehr als jede andere gepriesene Einrichtung älterer oder neuerer Zeiten. Freylich konnte eine so willkührliche Gränze nicht Gränze bleiben. Doch muß man das Verfahren der Römer, um es erklärbar zu finden, nicht nach unsern Ansichten und Verhältnissen beurtheilen. Uns scheint es durchaus nicht thunlich, einen Fluß als natürliche Gränze behandeln zu wollen, der doch vielmehr ein Medium des lebhaftesten gegenseitigen Verkehrs und der verdoppelten Vereinigung

ist, da es keine andere natürliche Gränze giebt, als eine unter den Menschen, die Sprache, und dann im Lande hohe Gebirge, deren Stelle allenfalls noch große Waldungen ersetzen können. Aber damals bey der Unerfahrenheit des südlichen Stammes der Deutschen mit aller Schiffahrt, bey dem Mangel an Belagerungswerkzeugen, konnte es doch eine hinlängliche Schutzwehr für die Römer seyn.

Bey Rüdesheim, gegen Bingen über, wo die Enge der Felsen am furchtbarsten und geschlossensten ist, wo der alte deutsche Thurm mitten im Strom eine so eigene Ansicht gewährt, ist eine der bedeutendsten römischen Ruinen zu sehen, hart am Ufer des Stromes.

Jene Reihe von Ruinen altdeutscher Burgen, welche den Rheinstrom hinauf und herab so herrlich umkränzen, giebt uns aber außer dem unmittelbaren Naturgefühl noch zu einer andern Betrachtung Gelegenheit; indem wir in dieser ursprünglich deutschen Gewohnheit und Neigung zum kühnsten Felsenbau allerdings das Eine Element der späterhin so kunstreich entwickelten gothischen Baukunst bemerken. Burgen hatten und bauten die Deutschen, seit den ältesten Zeiten, schon in den germanischen Wäldern, wie Tacitus deren in Hermanns und Marbods Geschichte erwähnt; lange vor der Anlage der geschloßnen Städte, welche vielmehr nach dem Vorbilde der Burgen ummauert wurden, ja noch ehe jene größeren Vereine von Landhäusern und Bauersitzen, die wir Dörfer nennen, allgemein gebräuchlich waren. Diese Burgen waren die Fürsten- und Heldensitze, welche unter den einzeln zerstreuten Meyerhöfen dastanden, zur Vertheidigung gegen den Feind in mannichfacher Fehde, und zum

festen Gewahrsam im stets gewaffneten Frieden. Eigentliche Gotteshäuser hatten die alten Germanier nicht, da sie in der Regel die Feuer auf den Bergen anzündeten, und die Opfer am einsamen See darbrachten, oder in der Einöde des Waldes, unter den heiligen Eichen. Auch die Gebeine der Helden deckte der aufgeschüttete Hügel der Hühnengräber, oder sie wurden im tiefen Bette des abgeleiteten Stromes versenkt. Es ist also die ganze germanische Bauart, nicht wie bey andern Völkern von den Tempeln oder Gräbern, sondern allein und ganz vorzüglich von den Burgen ausgegangen, welche schon das Bedürfniß der leichteren Vertheidigung und der Vortheil einer freyen Umsicht veranlassen konnte, mehrentheils auf Bergen anzuthürmen; wie auch andre kriegerische Nationen die Kastelle oftmals wohl auf die Höhen hingesetzt haben. Nur so allgemein, wie bey allen deutschen und gothischen Völkern ist dieses bey den andern nicht jederzeit gewesen; wobey auch eine besondre Neigung sichtbar ist, grade die kühnsten Stellen vorzugsweise zu wählen, und Thürme und Mauern auf eine oft unglaubliche Weise, wie hohe Adlernester, an die schroffsten Felsenspitzen fest zu hängen oder einzuklammern. Das deutsche Naturgefühl, die zum Bedürfniß gewordne Neigung, das Auge an dem Anblick dieser irdischen Naturherrlichkeit zu weiden, hat auch seinen Antheil daran gehabt; mit Rührung sehen wir noch die Trümmer von des großen Theodorichs Schloß zu Terracina, oben an der Zinne des Berges, die Aussicht über das Meer weithin beherrschend. So plump nun auch die Bauart der Burgen ursprünglich gewesen, so roh sie in den allermeisten Fällen geblie-

ben seyn mag, indem gewiß viele tausend Burgen erbaut und wieder zertrümmert wurden, ehe auch nur Eine die Kunst und prachtvolle Schönheit der hohen Kaiserburg des Barbarossa erreichte; so hat doch der in diesen altdeutschen Burgen und ihrer Bauart liegende und in ihr entwickelte eigenthümliche Sinn, einen unverkennbar großen Einfluß auf die Ausbildung der gothischen Baukunst gehabt. Nicht in einzelnen Aehnlichkeiten besteht derselbe; denn wo sich diese an einigen Kirchen mit den Burgen findet, und in den Zinnen oder der sonstigen Structur sichtbar hervortritt, da sind es mehrentheils nur Kirchen von einem roheren Baustyl, denen dieses eigenthümlich ist. In der ganzen Tendenz und innern Idee dieser Bergschlösser aber lag eine Veranlassung, jene kühne, baukünstlerische Fantasie zu erregen und zu nähren, welche die gothische Baukunst in allen ihren Epochen ausgezeichnet hat und gleich bey der ersten Erscheinung und den frühesten Hervorbringungen derselben, von Theodorich an, als die auffallendste Eigenschaft und charakteristisches Merkmahl derselben aufgefaßt und betrachtet wurde. Die mannichfaltigen Zwecke für Krieg und Frieden, welche in einer solchen Ritterburg vereinigt werden mußten; die verschiedene Lage und Umgebung und die besondern Lokalumstände, worauf dabey Rücksicht zu nehmen war, die oft schwierige und seltsame Gestaltung des Felsengrundes, auf welchem der Bau sich erheben sollte; führten unvermeidlich eine große Unregelmäßigkeit herbey, welche bald ein Wohlgefallen an dem Kühnen und Seltsamen erregte, eine absichtliche Wahl desselben veranlaßte, und jene wunderbare Fantasie in der Bauart begrün-

dete, welche das Eine Element der gothischen Baukunst geworden ist, so wie das andre in dem altchristlichen Kirchenstyl und seiner sideriſchen Bedeutung gefunden war; und dieſe beyden Elemente zuſammengenommen, enthalten eben den vollſtändigen Aufſchluß über das ganze Räthſel dieſer ſonderbaren Kunſterſcheinung.

Das deutſche Naturgefühl, als die Wurzel und lebendige Quelle, aus welcher alles hervorgegangen iſt, muß uns dabey aber immer gegenwärtig bleiben. In zwiefacher Weiſe wird der Reichthum der Erde, oder die Natur, in der Kunſt, beſonders auch in den alten deutſchen Gemählden aufgefaßt; als Garten oder als Wildniß. Als Garten d. h. als buntgeſchmückter Teppich des Frühlings, oder in einem tieferen Sinne, als das hochzeitliche Blumengewand der beſeeligten Braut; oder als Wildniß, d. h. um in demſelben Gleichniße der Wahrheit fortzufahren, im halb zerrißnen Schleyer der ewigen Trauer und öden Wittwenklage. Der Garten, in dieſem ſymboliſch künſtleriſchen Sinne, iſt ſchon ein erhöhter, ſchön gewordner und verklärter Zuſtand; in der Einöde iſt es die wirkliche Natur ſelbſt, deren Gefühl uns mit jener tiefen Trauer erfüllt, die zugleich etwas ſo wunderbar Anziehendes hat. Einſam ſteht der Sohn des Himmels in der Wildniß der Natur und irrt umher mit dem Gefühl, das Herz ſeines Vaters zu ſuchen, den er verlohren hat, in nie geſättigtem oder ganz gelindertem Schmerz der Trennung. Dieſes iſt der zwiefache Sinn der Natur und der ſchönen Landſchaft für die Kunſt im Gemählde. Wie eine kriegeriſch ummauerte Wagenburg und ein feſtes Waffenſchloß ſtehen auch jene altdeutſchen Fel-

fengebäude, in der Einöde der wilden Natur, deren Gefühl genau mit jener wunderbaren Bauart zusammenhängt. In der höheren Baukunst aber ist es nicht mehr die wilde Natur in ihrem Klagegefängniß, welche nachgebildet oder dargestellt wird, sondern die verklärte und in der Verklärung frey und voll aufblühende Natur, als himmlische Gottes-Stadt und das geordnete, siderische Haus der verherrlichten Schöpfung; nach der herrschenden Grund-Idee der vollkommnen Kirche im altchristlichen Styl.

Strasburg.

Der weltberühmte Münster verdient wohl seinen Ruhm, und ist unstreitig eines der vorzüglichsten Denkmahle der gothischen Baukunst. Die Kirche ist unverhältnißmäßig klein und weniger ausgezeichnet. Sie ist schon im Jahre 1015 angefangen, aber erst 1275 vollendet worden. Der Thurm ward im Jahre 1277 durch Erwin von Steinbach begonnen; nach dessen Tode im Jahre 1318 setzten seine Kinder, Sabina und Johannes, den Bau fort bis zum Jahre 1339. Vollendet aber ward das Ganze erst durch den köllnischen Baumeister Johann Hülz, der bis 1449 lebte. Die Lage ist zwar nicht hoch, aber von allen Seiten frey, und weniger durch kleine Anbauungen gestört, als es wohl sonst der Fall zu seyn pflegt. Auch hier hat die Revolution vielen Schaden angerichtet durch Herabwerfung der Bildnisse, mit denen dieser Thurm vorzüglich reich geziert war. Der Styl der Bauart ist jener kunstreiche der zweyten Epoche der gothischen Baukunst, in welchem auch der köllnische Dom und der Stephansthurm

zu Wien gebaut sind. So ist es wenigstens für den ersten Eindruck und mit Rücksicht auf das Ganze; bey genauerer Betrachtung zeigen sich aber im Einzelnen sehr wichtige Abweichungen. Die blumenförmigen Zierrathen sind hier schon größtentheils in willkührliche Arabesken verwandelt. Selbst die Zierrathen an dem Gebälk und Friesen des kölnischen Domthurms sind von Laubwerk; am Strasburger Münster sind es bloße Schnörkel. Es ist dies selbst im Eindruck sehr fühlbar, so daß das Ganze und manche Theile desselben mehr den Eindruck eines ungeheuern künstlichen Uhrwerks, oder sonst einer künstlichen Eisenarbeit machen, als den eines steinernen Gewächses. Von dieser Seite macht der Strasburger-Münster, und wie es scheint, auch die Westmünsterkirche zu London, wenigstens in der äußern Structur, den Übergang zu der älteren italiänischen Baukunst, die noch halb und halb gothisch war. Am großen Dome zu Mailand, an welchem unter andern deutschen Baumeistern auch ein Heinrich Gamodius, oder Gamünd mit gebaut hat, ist nun gar nichts Pflanzenartiges mehr in den Formen; selbst die Thürmchen endigen nicht mit einer durchbrochenen Spitze und Knospe, sondern mit einem bloßen Dache, auf welchem Bildnisse stehen. Doch ist die Anlage des Ganzen mit zwey Thürmen zum Haupteingang, einer thurmähnlichen Kuppel über dem Chor, die Menge der verzierenden Nebenthürmchen, noch durchaus gothisch; nur die Fülle der übrigen Zierrathen und Knospen fällt weg, und der Styl ist ungleich weniger kunstreich. Auch an der Kirche St. Maria di Fiore zu Florenz sind der Angabe nach noch einige Spuren des gothischen Styls zu sehen. Es ward dieselbe

gleichfalls von einem deutschen Baumeister angelegt, welchen die Italiäner Arnolfo di Lapo, oder di Cambio nennen; die Kuppel aber ist schon ganz rein italiänisch, von Brunelleschi. Auf diese Kirche soll auch Bramante noch, bey seinem Entwurf der großen Peterskirche zu Rom, Rücksicht genommen haben, dem Wunderwerke der italiänischen Baukunst, welche durch die angeführten Stufen und Übergänge, deren sich unstreitig noch viel mehrere finden lassen, aus der gothischen Baukunst allmählig hervorging.

Die gothische Baukunst umfaßt überhaupt, nebst ihren zwey Hauptgattungen in dem ganzen Umkreise ihres unermeßlichen Reichthums, noch manche bedeutende Unterarten, einzelne Abweichungen, merkwürdige Uebergänge und Mittelstufen zwischen jenen beyden wesentlich verschiedenen Kunstschulen oder Epochen des veränderten Styls. Einen eignen Charakter haben die wahrhaft mauriſchen Denkmahle in Spanien und Portugall; wieder ein andrer Styl ist in den Gebäuden der Tempelherren, im Orient oder wo sie im Abendlande gefunden werden; eine besondre Art bilden dann die altitaliänischen Marmorkirchen; so wie auch jene mehr den Burgen ähnlichen Kirchen, in solchen deutschen Provinzen vorzüglich, wo die Kunst nicht bis zur höchsten Blüthe zierlicher Vollendung gelangt ist. Alles dieses müßte eine vollständige Geschichte der gothischen Baukunst in umfassender Entwicklung darstellen, was auch nach so manchen wichtigen Vorarbeiten im Einzelnen wohl erreichbar wäre, so bald nur einmal die Grundidee des Ganzen richtig begriffen und festgestellt worden.

Unter den anderen alten Kirchen in Strasburg, ist die St. Thomaskirche auch eine von denen, welche am meisten Burgenähnliches in der äußern Form haben.

In der Gemählde sammlung zu Strasburg war mir das Bildniß einer Heiligen von Pietro Perugino am merkwürdigsten; es ist mit ganz hellem Hintergrund, ohne Attribute, nur Kniestück. Der gesenkte Kopf und Blick vermehren noch den Ausdruck einer stillen und ernsten Lieblichkeit, der diesem Meister so eigen ist. Vermuthlich war es eine Figur auf dem Flügel eines zerstörten Altarbildes, da die einzelne Figur wohl nicht ein Gemählde für sich seyn konnte. Wie viele Kunstwerke mögen auf ähnliche Weise in den letzten Zeiten zerstückt worden seyn, wie das Ganze der Kunst selbst durch so manche unseelige und gewaltsame Versetzungen und Wanderungen von Land zu Lande!

Der Stadt Strasburg gereichen die Namen eines Schilter, Scherz und so mancher andern, zur besondern Zierde, als ein schöner Beweis, daß deutscher Sinn und deutsche Gelehrsamkeit auch unter der französischen Herrschaft hier nicht aufhörte, sich zu erhalten.

Basel.

Auch das Elsaß ist ein schönes Land. Freylich giebt es hier keine Gegenden am Rhein, wie die zwischen Bingen und Bonn, aber einen schönen Anblick gewährt doch das fruchtbare Land, wie es zwischen den Voghesischen Gebirgen und dem Rhein sich breit hin zieht, mit sanftem allmähligem Abhange von der Höhe bis an den Strom. Ist die grünliche Farbe des Rheins schon unten sehr auffallend,

so ist dies noch weit mehr der Fall bey dem schön gelegenen Basel; hier ist er meist völlig grün.

Diese Stadt besitzt in der öffentlichen Sammlung manche sehr merkwürdige Gemählde von Holbein, die ihn noch von einer andern Seite zeigen, als er in dem Portrait erscheint, wo er so vortrefflich ist, aber durchaus fast nur in einer und derselben Manier. Es finden sich hier auch historische Gemählde von ihm, und zwar in verschiedenen Arten. Ein Abendmahl aus der frühern Zeit, ganz unverkennbar in Dürers Art, so wie auch die meisten der Handzeichnungen. Ein anderes Abendmahl schien mir mehr der Weise des Titian zu gleichen, etwa so wie in dessen Jüngern zu Emaus. Acht kleine Gemählde vom Leiden Christi, sehr auffallend durch eine eigenthümliche Beleuchtung zwischen großen Massen schwarzer Schatten. Ein Leichnam des Erlösers, bleich und lang ausgestreckt, erinnerte mich mehr an den Correggio, so wie dieser grade solche Gegenstände zu behandeln pflegt. Kurz, in diesen historischen Gemählden Holbeins ist die größte Vielseitigkeit eben so sichtbar, als die nähere Hinneigung zur italiänischen Manier, von welcher Dürer so durchaus in allen Stücken entfernt blieb. Doch ist wohl keines in dieser Sammlung an Vortrefflichkeit dem unvergleichlichen Gemählde zu Dresden an die Seite zu setzen; welches den Bürgermeister von Basel und seine Familie, im andächtigen Gebet zur Mutter Gottes, und diese selbst in wunderschöner Lieblichkeit und Demuth als Königinn des Himmels darstellt, und mir bis jetzt als die Krone und Blume aller Holbeinischen Werke erscheint. Zwey weibliche Portraits im kleinen Verhältniß, nach dem Leben, aber

mit symbolischen Beziehungen, erinnern in der ausgearbeiteten Verschmelzung der Carnation, und in der gesuchten und schwebenden Bedeutsamkeit des Gesichts, mehr an die Bildnisse des Leonardo, als andere Holbeinische. Unter den Bildnissen sind, außer den schon erwähnten mehrere ausgezeichnet vollendete in der bekannten, vortrefflichen, durchaus objektiven Behandlungsart des Holbein; einige Stücke dieser Art zieren auch die Mechelsche Sammlung zu Basel. Von dem bekannten, an der Mauer gemahlten Todtentanz, ist nur wenig mehr zu sehen.

Der Dom ist herrlich auf einem weit umhersehenden Hügel gelegen; die Bauart ist aber schwerfällig, und ungleich weniger zierlich als an den früher erwähnten Denkmahlen der gothischen Baukunst.

Bern.

Der Eintritt in die friedliche Schweiz von dieser Seite, wo die Berge sich allmählig immer höher und höher auf einander thürmen, der erste Eindruck eines so seltenen Landbaues, der Anblick der Sennenhütten und der sonnenglänzenden Schneeberge, gewährt ein Vergnügen, das mit dem Gefühl von Ruhe verbunden ist; der stille Wunsch nach einer solchen Heimath verliert sich in die Befriedigung über den unerwarteten Anblick. Dies ist ein Land, welches man liebgewinnen muß, so wie man es sieht, und schon beym ersten Eintritt begreift man das Heimweh seiner Bewohner.

Bern ist wohl eine schöne Stadt, und ich weiß nicht, ob man dies noch von vielen Städten sagen kann, so wie

ich es meyne. Manche Städte sind schön gelegen, in vielen findet man einzelne herrliche Gebäude, aber dicht daneben dann auch ganz schlechte; nicht selten alle mögliche Bauarten durch einander, vielleicht um die eben so große Verwirrung der Sinnesarten dadurch anzudeuten. In Bern aber ist alles aus Einem Stück, das Ganze durchaus in Einem Sinn gebaut. Die schweren steinernen Arkaden, die mäßige Größe der Stadt, die Wälle, die großen Massen der Berge rund umher, das Massive der Bauart selbst, das auch am alten gothischen Dom sich findet, machen nur Einen, durchaus übereinstimmenden Eindruck. Die ganze Stadt ist wie Eine feste Burg, von mächtigen Bergen, wie von höhern Burgmauern in der Ferne umkränzt.

Am Genfer-See.

Hier ist die Natur schon merklich anders, der Himmel südlicher. Herrlich ist der Anblick des dunkeln unruhigen, immer veränderlichen Sees, mit Schiffchen besäet, die in der Ferne mit ihren Seegeln wie Vögel dicht über die Fläche des Wassers hinzuschweben scheinen; dann die savoyischen Berge, die seltsame Erscheinung des Montblanc, das üppig blühende Thal Chamouny, bilden ein schönes Ganzes. Man glaubt schon in Italien zu seyn, oder man fühlt doch wenigstens die Annäherung an das schöne Land. Für mich ward der liebliche Eindruck noch erhöht durch die heitre Umgebung der Freundschaft.

Genf ist vortrefflich gelegen, aber die Stadt selbst ist nichts weniger als schön. In der Anlage, Einrichtung und Bauart der Städte offenbart sich ein gewisser Kunst-

sinn, der außer den Italiänern auch den Deutschen in alten Zeiten gewiß sehr eigen war, und bey diesen sich oft sogar in einer äußerst sinnreichen Benutzung ungünstig scheinender Lagen und Umstände gezeigt hat. Manchen Nationen aber scheint er versagt, da werden dann auch die herrlichsten Schönheiten der Natur durch das schmutzige und armselige Machwerk der Menschen verderbt und entstellt. Es ist nicht mit Worten zu beschreiben, wie schön die Rhone bey Genf sey! von dunkelblauer Farbe, und dabey so klar, daß man noch in großer Tiefe jedes Steinchen am Boden sieht, pfeilschnell dahin schießend mit reißendem Ungestüm. Wie ganz verschieden in Farbe und Charakter von dem ruhigen mächtigen Rhein, und doch wie schön in seiner Art! Weiter hinab aber wird er bald durch andere Ströme getrübt, und in der Stadt selbst ist das Ufer durch häßliche schmutzige Hütten entstellt, und nirgend das Gefühl davon ungestört.

Lyon.

Lange noch konnte ich den Montblanc mit dem Auge verfolgen, während Hügel und Thäler vor meinen Blicken wechselten, und ich der Zeiten gedachte, wo dieses herrliche Land mit dem burgundischen Reich zu Deutschland gehörte, und die alten Kaiser, die Konrade und Friedriche, in burgundischen Städten ihre Reichsversammlungen hielten.

Von Lyon gilt eben das, was von Geneve; eine Lage, wie sie nicht schöner seyn kann, die Stadt selbst aber ist so häßlich, als ein großer Theil von Paris, ja fast sind

die Straßen noch enger und schmutziger als dort; überall dieselbe französische Bauart. Am schönsten sieht man die Stadt von der innerhalb gelegenen Anhöhe.

Das Klima schien mir südlicher, als zu Genf, was wohl von der verschiedenen Höhe kömmt. In der Mitte des Novembers sah ich Bäume in jungem Grün, welches im Herbst wieder von neuem ausschlägt.

In der Gemähldesammlung fiel mir ein Johannes Evangelist und ein Bischof, von Perugino auf; schöne heilige Gestalten, aber nun einzeln und zerstückt, da sie sonst wahrscheinlich zu einem größern Ganzen gehörten. Ferner eine altniederländische Kreuzigung im Kleinen, so wie dieser Gegenstand in dieser Schule, und nach ihr von Dürer meistens behandelt zu werden pflegt, nur nicht ausgezeichnet gut, und mehr schon etwas gemein und bäurisch. Was sollen nun ein paar solche Alterthümer, die beysammen gehalten und geordnet, so lehrreich seyn könnten, einzeln unter einigen Dutzend moderner Gemählde von geringem Belang, noch dazu in einer Stadt, wo fremde Künstler selten hinkommen mögen? Auch eine sehr gute Geißelung Christi von Palma Vecchio ist noch in dieser Sammlung zu merken.

Der Dom zu Lyon schien mir unter allen burgähnlichen gothischen Kirchen, die ich gesehen, fast der schwerfälligste und roheste in der Form zu seyn.

Paris.

Die Gegend zwischen Lyon und Paris, wenn man den Weg durch das Auxerrois und Bourbonnois nimmt, ist nicht sehr ausgezeichnet. Beständige kleine Anhöhen ermü-

den den Reisenden, ohne daß die Gegend darum aufhörte, im Ganzen flach zu seyn. Die große klimatische Verschiedenheit zwischen Frankreich und Deutschland entspringt vielleicht weniger aus der nicht sehr beträchtlichen größern Südlichkeit des erstern, als aus der verschiedenen Höhe. Frankreich ist eines der flachsten Länder. Nur im südlichen Theile ist ein Kern und eine Kette beträchtlicher Gebirge. Ist es aber wahrscheinlich, daß der ganze nördliche Strich der europäischen Länder erst später aus dem Meer hervorgetreten, oder auch in nicht gar alten Zeiten von neuem überschwemmt sey, wie so manche unfruchtbare Sandstrecken zu bezeugen scheinen, so gilt dies wohl ganz vorzüglich von Frankreich. Ja vielleicht hätte es nur einer etwas größern Gewalt oder einer andern Richtung der letzten großen Wasserrevolution bedurft, und die Gestalt von Europa würde ganz anders seyn; Spanien wäre eine Insel wie England, Frankreich dem größeren Theile nach Meeresgrund, und auch Deutschland wäre anders. Freylich ist dieses bergichter; die Trierischen und Rheinischen Berge, die Voghesischen, der Jura, die Alpen, die böhmischen, schlesischen, sächsischen Gebirge, und gegen Norden der Harz, bilden eine Schutzmauer fast nach allen Seiten, und einen festen Kern.

Auffallend war mir in diesem Strich des innern Frankreichs, zwischen Lyon und Paris, die fast allgemeine Kleinheit der Gestalten; vielleicht ein allgemeines Kennzeichen des celtischen Geschlechts, wovon die Wirkung selbst durch die Beymischung der edlern germanischen Völkerstämme nicht völlig hat können gehoben werden. Überhaupt darf man nur schnell einen beträchtlichen Strich,

wie dieſen, durchreiſen, um keinen ſehr vortheilhaften Begriff von der menſchlichen Geſtalt zu bekommen; man wird, wenn man darauf achtet, faſt nichts gewahr, als Häßlichkeiten, die dann am häßlichſten ſind, wenn noch das Unbeſtimmte, Flache in den Zügen hinzukommt, gleich als ſeyen ſie nicht ganz ausgeführt.

Selten kehrt man nach einigem Zeitverlauf nach Paris zurück, ohne den Schauplatz auf eine oder die andere Art verändert zu finden. Als wir abreiſten, war die Verſchwörung, und Moreau gefangen. Die Barrieren waren geſchloſſen; es war ruhig, aber ein allgemeines Gefühl von Aengſtlichkeit war verbreitet. Jetzt war alles mit der Krönung beſchäftigt, man erwartete den Pabſt, und machte Anſtalten zu den Feſten, welche oft in der Nähe weit weniger glänzend und prächtig erſcheinen, als die Beſchreibungen davon in den Zeitungen lauten.

Als ich auf die Bibliothek zurückkehrte, fand ich daſelbſt unter andern gelehrten Neuigkeiten und Kunſtſchriften, auch das Werk eines Engländers über gothiſche Baukunſt. Wie ſonderbar doch das Gehirn mancher Menſchen organiſirt iſt! — Dieſer Schriftſteller hat nun gar wohl das Baumgeſtaltige, wie in hohen Laubengängen und Zweiggewölben geordnete, das Blumenartige aller Verzierungen, überhaupt das Gewächsähnliche und Pflanzenförmige in der gothiſchen Baukunſt entdeckt und wahrgenommen. Statt darin aber eine eigenthümliche Form des Schönen, als Grundidee für den blühenden Styl der romantiſchen Bauart zu erkennen, erklärt er das alles ganz materiell, als aus der wirklichen Nachahmung, von ich weiß nicht welchen aus Weidenruthen zuſammengefloch-

tenen ländlichen Hütten, oder von allerley sonstigem Korbgeflechte entstanden, und was dergleichen willkührliche Voraussetzungen mehr sind; wie man auf gleiche Weise auch die griechische Bauart in ihrem kunstreichen Säulenstyl, aus der Nachbildung der rohen Pfähle und Holzklötze herleiten könnte, welche die Nothdurft des Wilden zu einer dürftigen Behausung neben einander in die Erde einrammt und durch einige Querbalken oben verbindet. Und weil sich nun auch die griechische Baukunst so erklären läßt, so verschwindet eben damit gänzlich der gehoffte Aufschluß über die besondre Natur und Eigenthümlichkeit der gothischen Baukunst, in der nichts sagenden Allgemeinheit einer solchen etwas gar zu natürlichen Herleitung. Wenn es sich in einem einzelnen Falle auch geschichtlich nachweisen ließe, daß der Gedanke oder die Absicht einer solchen Nachbildung und Aehnlichkeit von Seiten des Baumeisters bey einem bestimmten Gebäude wirklich Statt gefunden habe; so würde daraus für das Ganze der gothischen Baukunst, für die Idee und den wirklichen Ursprung und hohen Sinn desselben noch gar nichts folgen, und wäre dieses als eine Abweichung zu betrachten, welche nur unter den Spielarten und Nebengattungen der Baukunst ihre Stelle finden kann; wie unter den baukünstlerischen Denkmahlen des Mittelalters in England wohl einige solche Beyspiele gefunden werden mögen, welche wirklich in diese Classe zu gehören scheinen. Auf das Ganze der gothischen Baukunst und ihren Ursprung läßt sich davon aber um so weniger eine Anwendung machen, als ihr Entwicklungsgang ein ganz andrer gewesen ist. In der älteren Epoche derselben, oder in dem alt-

christlichen Baustyl wird nicht die mindeste Spur gefunden von diesem Rankengewinde oder Korbgeflechte der Weidenhürten; und gleichwohl hat sich auch der spätere Styl der romantischen Bauart ganz aus jener ersten Grundlage der kirchlichen Architectur entwickelt. So wie einmal die flache Decke der alten Basilika verlassen war, und die innere Wölbung dem äußern Dach entsprach, es mochte dabey nun die alte Rotunde und Kuppel aus der antiken Baukunst beybehalten oder das spitzige Giebeldach der nordischen Bauart vorgezogen werden; so war der große Schritt geschehen. Die vielfachen und aus mehreren zusammengesetzten Säulen, nebst dem Streben, den Hauptchor in einem Mittelgewölbe über die Seitengänge und Nebengewölbe mächtig zu erheben, mußte zu der gebrochnen Wölbung und dann zu dem Spitzbogen führen, welchem demnächst die Fenster, Thüren und Thürme in der gleichen hoch aufschießenden Spitzbogenform folgten, um das Ganze in allen seinen Theilen mit sich selbst übereinstimmend zu gestalten; und so stand die neuere gothische Baukunst in ihrem blühenden Styl vollendet da. Die ersten Elemente derselben aber liegen im Keime ganz unverkennbar schon in dem altchristlichen Kirchenstyl: das Princip nämlich der reichsten Vervielfältigung sowohl des ganzen aus mehreren zusammengesetzten Gebäudes selbst, als auch der einzelnen Säule; und dann das Princip der höchsten möglichen Erhöhung der Hauptkuppel oder des Chorgewölbes über die andern Theile. Dieses zwiefache Streben nach einer unendlichen Fülle und nach der höchsten erreichbaren Höhe bildet auch die Grundlage für die spätere gothische Baukunst, welche demselben Princip nur

die größte Ausdehnung und Entfaltung gegeben hat. Neu ist nichts hinzugekommen, als die blumenförmigen Verzierungen, deren ganzer Reichthum aus dem einfachen Grundtypus der vierblätterigen Rose und des blumengleichen, dreyfachen Kleeblatts hervorgegangen ist. Diese Verzierungen von Rose und Kleeblatt, lassen sich aber nicht mehr aus dem Rankengeflechte der hölzernen Weidenhütte herleiten; sondern sie konnten wohl überhaupt nicht anders als mit freyer Absicht gewählt seyn, wobey gewiß schon sehr früh, wo nicht gleich ursprünglich der Gedanke auch auf die symbolische Bedeutung in der regelmäßigen Structur jener dreyfachen oder vierfachen Blumenform gerichtet seyn mochte; ohne daß wir besorgen dürften, willkührlich einen andern oder tieferen Sinn hineinzulegen, als der wirklich dabey gemeynt und empfunden ward.

Was mich sonst am meisten hier anzog, waren die seit meiner Abwesenheit von Paris, neu eröffneten Zimmer im Louvre. Mehrere der hier aufgestellten Gemählde hatte ich früher in dem Restaurationssaale gesehen, und es ist davon schon *) Nachricht gegeben worden. Ich beschränke mich daher hier nur auf einige wenige.

Von Raphael war nichts neues zu sehen, als ein sehr kraftvolles Bildniß des Kardinal Bibbiena Nro. 1187, und eine Himmelfahrt Mariä Nro. 1180, aber von seinen Schülern Fattore und Giulio Romano ausgeführt; merkwürdig durch die schneidende Ungleichheit der Behandlung und Mahlerey in dem obern Theile des Gemähldes, der

*) Siehe die dritte Sendung der Gemähldebeschreibungen gegen Ende, und den Anfang der vierten Sendung. Die im folgenden angeführten Nummern beziehen sich auf das Supplement a la Notice des tableaux du Musée Napoleon. An XIII.

dem Fattore, und dem untern, der dem Romano zugeschrieben wird.

Der Triumph des Titus und Vespasian von Giulio Romano Nro. 1121. im kleinern Verhältniß, hat ganz die altrömische Kraft und die gewaltige Fülle, welche diesen Künstler auszeichnet, ohne große Tiefe der Seele oder eine strenge, sinnig vollendende Sorgfalt. In der Behandlungsart der Anbetung der Hirten Nro. 1122. giebt sich auch sein kriegerisch-römischer Hang und Sinn nicht wenig kund; der heil. Longinus, außerordentlich groß, in voller Rüstung, bildet auf eine sonderbare Weise den Vordgrund des sonst nicht sehr ausgezeichneten Gemähldes. Eine heilige Familie von Titian Nro. 1226. Kniestück, wo der heilige Stephan eine hohe Palme hält, ist ganz in der älteren, einfach lieblichen und schönen Weise, dieses Meisters; leicht, wie hingeblasen, und doch ohne alles Theatralische, äußerst kräftig, aber still und gefühlvoll. Von Palma Vecchio sieht man eine heilige Familie Nro. 1148, mit dem heil. Antonius, dem Einsiedler. Dieser Mahler ist überall sich selbst gleich, immer einfach, bescheiden, liebevoll und schön. Ein erfreulicher Beweis, daß besonders auch bey den Venetianern, nachdem das Manierierte schon zu herrschen anfing, immer noch einzelne Künstler der einfachen alten Schönheit treu geblieben. Eine heilige Familie von Giorgione Nro. 1115. mit dem heil. Sebastian; leicht, einfach und kraftvoll, aber nicht mit der tiefen Wahrheit und Sorgfalt, die sich in andern Gemählden dieses Meisters findet. Außerdem sah man noch von Titian und aus der venetianischen Schule mehrere unvergleichlich schöne Frauenbildnisse. Das Frische der Carna-

zion, die Pracht der Kleidung und des Schmucks, und vornämlich der lebhafte Ausdruck selbst, giebt den Frauenbildnissen aus der venetianischen Schule eine Kraft und Fülle des Reizes, durch welche sie vor Holbeinischen Bildnissen bey gleicher objektiven Wahrheit den Vorzug behaupten. In Männerbildnissen dürfte dieser aber wohl auf der Seite des Holbein sich finden, wegen der größern Tiefe und mehr ausgeführten Gründlichkeit der Charakteristik. An einem Gemählde Franz des Ersten, von Titian, hat das Auge kaum noch Empfänglichkeit für die Spuren des Meisters, so sehr verdrängt die unerträgliche Widrigkeit einer solchen Gesichtsbildung jeden andern Eindruck. Weder die Kunst des Leonardo, noch des Titian, vermochten die unbeschreibliche Häßlichkeit dieses feisten Angesichts, von halb bösartigem, treulosem und eigenwilligem, und halb stumpfsinnigem Ausdruck, mit den kleinen blinzelnden Augen, einigermaßen erträglich zu machen. Hier war ihre Mühe verloren!

Das wichtigste vielleicht von allen Gemählden, die hier zuerst ausgestellt wurden, ist der Johannes der Täufer, von Leonardo da Vinci Nro. 1125; ein Kniestück, in einem durchaus bräunlichen Ton, mit schwarzbraunem Hintergrunde. Die hohe Form des Kopfs, von einem stolzen Überfluß von Haaren umwallt, ist idealisch erhaben; um den Mund aber schwebt jenes holde Lächeln, jene Grazie und Lieblichkeit, wie man es schon in vielen Bildern des Leonardo findet, und die nachher in der Schule des Correggio zur Regel, ja zur Manier ward. Aber welches Wunderwerk der Ausführung; wie ist es gemahlt, und wie sind die zarten Umrisse und der feinste Hauch des

Ausdrucks im Vorüberschweben ergriffen, schwebend erhalten, hingestellt und herausgearbeitet mit einer nie zu ergründenden Gründlichkeit. Betrachtet man solche Gemählde von Leonardo, wie dieses, so wird man fast irre an manchen andern, die seinen Nahmen tragen, und was bisher die höchste mögliche objektive Vollkommenheit der Ausführung schien, erscheint wieder als untergeordnet. Wie nah aber gränzt doch in der Kunst die Ausartung und der Misbrauch selbst an das Höchste! An den Werken des Leonardo glaubt man die höchste Vollkommenheit selbst zu erblicken, und doch wenn man nun vergleicht und nachdenkt, sieht man grade in seinen Werken schon den ersten Keim von den Verkürzungen, Verdrehungen und Verrenkungen mancher Manieristen aus Michel Angelo's Schule auf der einen Seite, und dann auch die erste Veranlassung zu der Künsteley mit dem Helldunkel und der gezierten Anmuth der lombardischen Schule. Nicht nur ein falscher Begriff von Natur und Wahrheit, nicht nur die Nachahmung der Antike, deren Gesetze und Formen auf Mahlerey gar nicht anwendbar sind, hat die Künstler oft misleitet, sondern die Theorie der Mahlerey selbst hat auch ihre eigenthümlichen Irrthümer hervorgebracht. Ich rede nicht von jenen modernen Kunstbegriffen und Grundsätzen, die man ästhetisch nennt, welche, wie sie ohne Grund und Gehalt waren, auch nichts haben hervorbringen mögen, weder Gutes noch Böses; sondern ich rede von der alten Künstler-Theorie selbst, als deren Vater wohl Leonardo angesehen werden muß. Den eigentlichen Gegenstand derselben bilden die Geheimnisse der Perspective; von da aus erstreckte sie sich

auch weiter auf das Helldunkel, aber das Perſpectiviſche in den Farben, und die Verkürzungen oder das Perſpectiviſche in den Formen. Die übeln Folgen aber ſind wohl weniger aus dem Irrigen, was etwa in den Vorausſetzungen oder Folgerungen mit unter laufen mochte, herzuleiten, als daraus, daß man über dem, was nur Mittel und äußeres Werkzeug iſt, je mehr und mehr das Weſentliche vergaß und hintanſetzte. Das Weſentliche aber iſt die göttliche Bedeutung, welche allein die Schönheit zur Schönheit, und das Ideal zum Ideal macht. Was man ohne dieſe Beziehung von Schönheit und Ideal redet, iſt nur ein Geſchwätz ohne Inhalt, und bloßes Nachſprechen philoſophiſcher Denkformeln, von deren urſprünglichem Sinn jene guten Aeſthetiker wenig Kunde haben mögen. Den Beſchluß mache ein Gemählde des Perugino Nro. 1167, welches die Mutter Gottes in einer Glorie von Engeln darſtellt; unten ſtehen in ſchlichter Ordnung St. Michael und Johannes, Katharina und die h. Lucia, anbetend in frommer Begeiſterung. Hier iſt jene Flamme der Andacht, jene himmliſche Liebe in vollendetem Glanze ſichtbar, welche das Ziel aller Mahlerey iſt.

So wären wir nun wieder in der modernen Hauptſtadt der Welt, wie ſie hier genannt wird, angelangt, wo das geſchäftige Leben im beſtändigen beweglichen Sinnengenuß, unter dem alles verhüllenden Staube, unaufhaltſam durch einander wirbelt, bis endlich auch dieſes Element dem noch weniger erfreulichen Schlackerregen, mit dem beginnenden Winter, den ganzen Spielraum und alle Wege der vielbefahrnen Straßen überläßt.

Wie fern steht doch die jetzige Welt der Kunst und dem Schönen! Was Paris köstliches von solchen Werken besitzt, ist hier in wenigen Sälen zusammen eingeschlossen, als einsamer Zufluchtsort aus dem Geräusch des Tages, für den stillen Sinn, der solchen höheren Eindrücken und Empfindungen aufsuchend nachgeht. Draußen im Leben wird nichts mehr davon gefunden; alles ist nur auf den bequemsten Genuß gestellt, wie zum eilenden Raube des flüchtigen Tages, und die allgemeine Formlosigkeit des Daseyns, der Gebäude und Kleidungen, wie aller Gebilde und Zierden des Lebens, wird nur hier und da unterbrochen durch die schimmernden Einfälle und eigensinnigen Launen der schnell wechselnden Mode.

Sollte es denn immer so bleiben und nie anders werden? Sollte die Kunst nicht endlich an die Stelle der Mode treten können und von neuem das ganze Leben mit einer gleichförmigen Bildung veredeln und durchdringen, so wie es bey den Griechen war und in andrer Art auch in dem katholischen Mittelalter gewesen ist? — An den Ideen von der Kunst, an der Bewunderung dafür, und selbst an der Erkenntniß des noch von ehemals her vorhandenen Schönen, fehlt es grade nicht an einzelnen Punkten; wohl aber an der Ausführung und dem lebendigen, allgemeinen Eingreifen in das wirkliche Leben. Zwar der Mahler mag wohl, unabhängig wie der Dichter oder der Philosoph, als Einsiedler in seiner Werkstätte, abgeschieden von seiner Zeit und unbekümmert um sie, bestehen und seine höheren Kunst-Ideen in eigenthümlichen Werken bildend vollenden. Sobald aber von einer allgemeinen Umgestaltung die Rede wäre, so darf doch nicht

vergeſſen werden, daß die Architektur den feſten Grund und Boden, und den gemeinſamen Träger aller andern bildenden Kunſt enthält, und daß die Erneuerung von hieraus ihren Anfang nehmen müßte, und zwar von einer künſtleriſch ſinnvolleren Structur der Wohngebäude; da nur von einem neuen Leben auch eine neue Epoche in der Kunſt ausgehen könnte. Dazu fehlt es nun ganz an jedem möglichen Anhaltspunkt in der allgemeinen Kunſtloſigkeit dieſer Zeit. Die romantiſche Bauart des Mittelalters mag man wohl auch jetzt an einzelnen Luſtſchlöſſern im Kleinen nachahmend anwenden, wie dieſes auf den brittiſchen Landſitzen häufig geſchieht; die Mittel ſind gegeben, und kein Hinderniß ſteht entgegen, nur der Sinn iſt nicht mehr derſelbe. In dem altchriſtlichen Bauſtyl und ſymboliſchen Sinn, könnte man noch immer Kirchen erbauen, kunſtreich wie jene gedacht, und vielleicht noch ſchöner ausgeführt. Bis jetzt aber geht die Geſinnung der Zeit mehr dahin, die alten Gotteshäuſer ihrem Verfall zu überlaſſen, als mit Unkoſten und ausdauerndem Eifer neue zu gründen und zu errichten. Es bleibt uns daher für die Kunſt nur die Erinnerung der großen alten Zeit übrig und die Hoffnung einer reicheren Zukunft; um indeſſen die Erkenntniß des Schönen in treuer Bruſt zu bewahren, wenn gleich ihr kein lebendiger Anklang in der Gegenwart mehr entſprechen möchte, bis ein neuer Aufſchwung der Kraft und der Zeit dem Geiſte eine andere Wendung gegeben hat, und das Große wieder möglich wird.

III.

Vermischte Aufsätze.

1. Schloß Karlstein bey Prag, 1808.

Einige Stunden entfernt von der alten Königsstadt Böhmens liegt in einer einsamen Gegend das Schloß Karlstein. Aus einem tiefen Waldesthale erhebt sich die Felsenburg, rings von andern umgrünten Hügeln und waldigem Gebirge bekränzt. Es ist ein Denkmahl jenes Karl, der als Kaiser der Vierte seines Nahmens, gegen das Reich allerdings stiefväterlich gesinnt, für sein Böhmen aber ein wahrer und liebevoll sorgender Vater und segenreicher König war, dessen Nahmen und Andenken noch lebendig ist in Böhmen, wie die Sage von einer goldenen und glücklichen oder doch glorreichen Zeit.

Da die Burg, obwohl noch ganz dastehend, durch keine Erneuerungen verändert worden, so versetzt sie uns in ihrer halb verfallenen Gestalt desto lebhafter in die alte Zeit und erregt in dem Betrachter eine Fülle großer historischer Erinnerungen: an Karl, an die Hussitenzeit, an alte Fehden, an so manche im Verborgenen geschehene furchtbare That der Gerechtigkeit oder grausamer Rache; aber auch an die Frömmigkeit jener vergangenen Zeit, ihre schöne Kircheneinrichtung und an die damahls auch in diesen nordischen Ländern erwachende Kunst.

Es enthält das Schloß Karlstein in der That außer vielen andern Merkwürdigkeiten auch einen reichen und seltenen Schatz für die Geschichte der ältesten Mahlerey.

Es schließen sich diese Denkmahle der Mahlerkunst in Böhmen auf der einen Seite an die altdeutsche Schule, auf der andern an die ältesten christlich griechischen Bilder. Denn der eine von den beyden Meistern, welche die dortigen Kapellen durch ihre Kunst vorzüglich verziert und verherrlicht haben, war ein Deutscher, Wurmser aus Straßburg. Die Heiligenbilder des Theodorich von Prag aber sind ganz in dem Styl, welchen man in Italien und Deutschland in der früheſten Epoche der christlichen Kunstgeschichte den neugriechischen zu nennen pflegt.

Die Wandgemählde von Wurmser in der Marienkapelle sind sehr zerstört und verdorben. Größtentheils vortrefflich erhalten aber sind die Heiligenbilder von Theodorich von Prag in der Kreuz- oder Kronkapelle im Thurme. Auch von den Plafonds in den Fenstergewölben sind einige besser erhalten, als die in der Marienkapelle; besonders gut erhalten fand ich einen englischen Gruß und eine Anbetung der heiligen drey Könige. Eines dieser Wandgemählde stellt das apokalyptische Lamm mit sieben Hörnern dar, welches die sieben Churfürsten anbetend verehren. Es wird ebenfalls Wurmsern zugeschrieben.

Für das Auge am anziehendsten und für die Kunstgeschichte unstreitig am wichtigsten sind die Heiligenköpfe von Theodorich. Es sind derer etwa noch 120, alle meistens in einem Format, Brustbilder etwas über Lebensgröße; was mir um somehr auffiel, da die meisten von den altchristlichen Heiligengemählden im griechischen Styl, die ich wohl sonst in Köln, den Niederlanden oder zu Paris gesehen, vielmehr etwas kleiner als die natürliche Größe wären.

Theodorichs Bilder sind sämmtlich auf geblümten Goldgrunde, die Gewänder theils einfarbig, meistens blau und roth, theils mit goldenen Blumen und Sternen besäet. Die ganze Kapelle muß überhaupt ehedem, da alles noch frisch war, einen prachtvollen und fast blendenden Eindruck vom höchsten Farbenglanze gemacht haben; da überall, Wände und Gewölbe, von Gold und hellen Farben schimmernd, auch mit Sinnbildern und bedeutenden Zierrathen reichlich geschmückt waren, unter denen besonders die gevierten deutschen Kreuze häufig angebracht sind. Die Köpfe sind durchgehends ausdrucksvoll, weich von Blick und Farbe, viele von hoher Schönheit; wie man es schon weiß, daß die Köpfe auf den ältesten Gemählden zu seyn pflegen; sinnvoll und edel gestaltet, tief gefühlt und so glücklich und leicht hingemahlt, daß der neuere Künstler es wohl beneiden möchte. Dieß findet sich oft selbst da, wo andere Theile noch fehlerhaft, künstliche und schwerere Stellungen, wenn der Mahler sie versuchte, mißlungen und verzeichnet sind. Fehler dieser Art wird der gelehrte Zeichner indessen seltner an Theodorichs Bildern zu bemerken Gelegenheit finden, weil es eben nur Brustbilder sind, in der einfachsten Stellung. Mit andern Köpfen der ältesten Gemählde verglichen, dürften sie nach meinem Gefühl zu den vorzüglichen dieser Gattung gehören. Als ein Bildniß von besonders hoher Schönheit bemerkte ich das der heiligen Ludmilla. Es ist gerade ausschauend, der Hals mit einem Tuche umwunden, die Hände zum Beten emporhaltend. Der heilige Sigmund könnte als Beyspiel eines schönen alten Kopfes gelten, wie St. Vitus eines jugendlichen. Ferner Johannes der Evangelist; Jakobus, der

aber sehr gelitten hat, unter den Aposteln; ein heiliger Einsiedler, oben am Guckfenster, wo auch der heilige Hieronymus sich befindet, mit einem Pilgerstabe in der Hand; viele halten ein Buch. Alle diese, auch die heilige Elisabeth und Barbara fielen mir auf, als vorzüglich schön. Ein heiliger Thomas auf der Prager Universitäts-Bibliothek kann den Freunden der Kunst wenigstens einen vorläufigen Begriff geben. Doch muß man mehrere dieser Bilder gesehen haben, um die Idee davon ganz zu fassen. Obwohl nun die durchaus ähnliche und gleiche Behandlung einer so großen Anzahl von Bildnissen etwas Einförmiges hat, so muß man dagegen gestehen, daß die Köpfe fast durchgehends groß gedacht und in einem hohen Style sind.

Den Altar zierte ein Ecce Homo, wenn ich nicht irre, von Thomas von Mutina; aber ganz verstümmelt, der Kopf fehlt.

Die ganze Verzierung der Kirche und ihrer Wände durch eine so große Menge gleichförmiger und gleich großer Heiligenbilder, erinnert noch einigermaßen an die innre Einrichtung der griechischen Kirchen, welche von der katholischen so ganz verschieden ist. Eine Verschiedenheit, welche auch auf die Anwendung der Mahlerey einen sehr großen und wesentlichen Einfluß gehabt hat. Da die Messe in der griechischen Kirche im Verborgnen gefeyert wird, so entsteht das Bedürfniß, die Wand, hinter welcher dieses geschieht, und aus deren Mittelthüre der Priester zu bestimmten Zeiten mit dem Heiligthume hervortritt, mit Bildern zu verzieren und anzufüllen, weil die Augen der Andächtigen, welche an der heiligen Handlung Theil neh-

men, stets dahin gerichtet sind. Es soll diese Wand gleichsam als ein reichgezierter Teppich und mit schönen Sinnbildern bedeckter Vorhang vor dem verborgnen Allerheiligsten erscheinen, und das Auge und Gemüth der Frommen immerwährend mit heiligen Gedanken und Bildern erfüllen. Ein einziges großes Alfresco-Gemählde würde für diesen Zweck und für die stete und anhaltende Betrachtung nicht so dienlich und anwendbar seyn; man wählte also, den ganzen Raum mit einer Menge kleiner und durchaus gleichförmiger Bilder anzufüllen.

In der katholischen Kirche aber, welche das Mysterium nicht im Verborgnen feyert, und den Altar dem Auge nicht entzieht, wird eben dadurch der Hochaltar nun auch für den Architekten und Mahler das Hauptziel und der Mittelpunkt des Ganzen, welchen herauszuheben, und auf jede Weise zu verherrlichen, alle Kräfte der Kunst aufgeboten werden müssen. Die großen Hauptaltar-Gemählde, welche hierzu erfordert wurden, sind mit eine von den Veranlassungen gewesen, welche der Mahlerey in der abendländischen Kirche einen ganz neuen Spielraum, und einen höheren Schwung gaben. Aber es erforderte lange Zeit, ehe die abendländische Kunst diese höheren Stufen einer freyen Bewegung und umfassenden Größe erreichte; und erst sehr allmählig überschritt man die engen Gränzen, jener obwohl sinnvollen und geistig schönen, doch beschränkten und einförmigen ältesten christlichen Mahlerey. Einen dieser merkwürdigen Anfangspunkte der neuern Kunst, und ehrwürdigen Reste des christlichen Alterthums zeigt uns der böhmische Theodorich in den Denkmahlen des Karlstein. Nur einen Tag konnte ich, auf einer Durchreise von Prag

aus, der Betrachtung dieser Kunstschätze widmen. Das wenige, was ich aus der Erinnerung und nach dem was ich mir darüber aufgezeichnet, hier mittheile, soll nur dazu dienen, die Aufmerksamkeit allgemeiner darauf hinzuwenden; vorzüglich auch die Aufmerksamkeit solcher, welche nähere Gelegenheit und den Beruf haben, diese merkwürdigen Alterthümer noch genauer zu untersuchen.

In den letzten Jahren hat man nicht bloß in Deutschland, sondern auch in Italien eingesehen, wie wichtig für die Kunstgeschichte auch die ältere Epoche der Mahlerey ist; man hat angefangen, das schöne Emporkeimen und die ersten Blüthen der neuern Kunst, aus denen alles Nachherige doch erst entstanden ist, besser zu beachten und zu würdigen. Möchten auch Böhmens Kunstfreunde und Patrioten sich vereinigen, und den Karlstein, der es gewiß verdient mit seinen Schätzen, zum Gegenstande eines künstlerischen Nationalwerks machen! Als Vorbild dafür würde ich das vortreffliche Werk über das Campo Santo zu Pisa, vorschlagen. Hier sieht man den rohen Anfang eines noch ganz unbeholfenen Kunststrebens im Buffalmacco; die kühnen und seltsamen Fantasien, in denen Orgagna dem Dante zu vergleichen ist; jene Fülle von edlen Gestalten, den Reichthum und das Großgedachte in den Compositionen des Benozzo de Gozzoli, durch welche dieser herrliche Mahlergeist es wohl verdient, wenn die Herausgeber jener Denkmahle ihn den Raphael unter den alten Mahlern nennen.

Möchte nur nicht so manche Klage, welche in jenem Werke über die Vernachläßigung dieser alten Gemählde und Kunstdenkmahle in Italien erhoben wird, auch un-

ter uns anwendbar seyn. Die zerstörenden Wirkungen der Zeit verursachen ohnehin schon an den Hervorbringungen der Kunst manchen nie zu ersetzenden Schaden. Möchte dieser unvermeidliche Verlust nur nicht so oft absichtlich durch den Unverstand der Menschen noch vermehrt werden, durch den herrschenden Stumpfsinn und ein gedankenloses Verderben der Alterthümer. So wurden zwey Meisterwerke von Giotto, in jenem mit Alfresco-Gemählden der ersten Meister verzierten Umgange zu Pisa, zum Theil zerstört, um dem Herrn Algarotti an selber Stelle ein Denkmahl zu errichten. Zwey andere Gemählde von Gozzoli wurden gleichfalls durch Inschriften und Büsten fast ganz verdorben. So wie jede Zeit ihre eigene Art von Barbarey hat, so zeichnete sich unsere neueste besonders durch die aus, daß sie, obwohl sonst in jedem noch so entfernten Weltalter bewandert, nur ihre eigne nächste Vorzeit und das vaterländische Alterthum ganz verkannte, und unter dem ersonnenen Nahmen einer Finsterniß des Mittelalters diese wichtige Epoche der Menschheit unverständig zu schmähen gewohnt war, worüber denn manche merkwürdige Denkmahle der einheimischen Kunst und Geschichte bis jetzt unbeachtet, und der Vergessenheit oder gar der Zerstörung überlassen geblieben sind.

Ich bin weit entfernt, den Theodorich von Prag als Mahler mit einem Giotto oder Gozzoli vergleichen zu wollen. Allein daß Theodorichs Bilder keineswegs gering zu schätzen sind, und ein sehr merkwürdiges Glied in der Entwicklung der fortschreitenden Kunst ausmachen, darin werden mir wohl alle Sachkundigen beystimmen, wenn diese Alterthümer erst allgemeiner bekannt seyn werden.

Das Schloß Karlstein ist nicht bloß artistisch merkwürdig, sondern auch ein historisches Denkmahl alter Nationalerinnerung für ganz Böhmen. Wollte man daher unserm Wunsche gemäß, der ausführlichen Darstellung desselben, ein dem Gegenstande angemessenes künstlerisches Werk widmen, so würden einige landschaftliche Ansichten von der Gegend und der Lage der Burg selbst, so wie architektonische Zeichnungen von dem Gebäude und seinen Merkwürdigkeiten, mit in den Plan gehören. Was die Gemählde betrifft, so würde es vielleicht möglich seyn, selbst von den halberloschenen Wandgemählden durch Ansprengung und das in diesem Falle übliche Verfahren, einige so weit wieder anzufrischen, daß ein geschickter Zeichner wenigstens die Umrisse davon nehmen, und uns mit der Composition bekannt machen könnte. Von Theorichs Heiligenbildern würde es freylich, um eine Idee davon zu geben, zureichend seyn, nur eine Auswahl und nicht eben alle mitzutheilen. Doch dieses müßte nur dann geschehen, wenn die Schranken des Werks es durchaus nicht anders verstatteten. Der Kunstfreund, der sich nicht selbst an Ort und Stelle begeben kann, wird doch immer gern alle vor sich sehen wollen. Verdienen dürften sie es auch wohl alle, gekannt zu werden; und es ist in einem solchen Falle ungleich besser, zu vollständig als mangelhaft zu seyn.

2. Die heilige Cäcilia von Ludwig Schnorr. 1823.

Dieſes für eine Kirche beſtimmte Altargemählde, iſt acht Schuh, neun Zoll hoch, und fünf Schuh breit. Es enthält nur zwey Figuren, die Heilige ſelbſt und den Engel daneben, beyde in den Wolken ſchwebend; die Geſtalt der Heiligen iſt ſechs Schuh hoch, der Engel nach Verhältniß. Es iſt eine große Compoſition, in der Ausführung unter allen Werken dieſes Künſtlers eine der gelungenſten.

Die Kritik pflegt in einem ſolchen Falle, bloß bey Allgemeinheiten ſtehen zu bleiben, oder auch ganz in das Einzelne zu gehen. Man lobt die richtige Zeichnung, die edle Form, den lebhaften Ausdruck; oder auch, man findet hier einen Arm zu voll, eine Hand zu mager, ein Licht zu grell, einen zarten Reflex beſonders glücklich, und wie die üblichen Formeln ſonſt weiter heißen, durch welche man eigentlich dem Gegenſtande ſelbſt, und dem rechten Begriff und eigenthümlichen Werth einer wahrhaft künſtleriſchen Darſtellung um nichts näher gebracht wird. Das lebendig umfaſſende Kunſturtheil dagegen, geht vor allem darauf aus, die Idee des Werkes in ſeiner ganzen, vollen Eigenthümlichkeit richtig zu verſtehen; denn iſt dieſe einmahl klar ins Licht geſtellt, ſo findet ſich mehrentheils von ſelbſt, in wie fern der Künſtler jene Idee voll-

kommen glücklich erreicht hat, oder ihr nur ungenügend entsprach; und alle jene Bemerkungen über einzelne Mängel oder besondere Vorzüge finden dann leicht ihre richtige Anwendung, und erhalten auch erst in diesem Zusammenhange ihre rechte Bedeutung.

Was aber die Idee in dem vorliegenden Gemählde betrifft, so sind es vorzüglich zwey Dinge, welche dieses Bild in der Auffassung und Behandlung des Gegenstandes eigenthümlich auszeichnen; einmahl, daß der Heiligen ein Engel zum Begleiter gegeben worden, welches aus der Legende zu verstehen ist, an welche sich dieses Gemählde auf das genaueste anschließt. Die zweyte eigenthümliche Eigenschaft ist, daß die Heilige hier nicht bloß, wie sonst gewöhnlich mit dem verklärten Ausdruck der Anbetung oder der Seligkeit dargestellt erscheint, sondern wie sie mit rührender Theilnahme und liebevollem Blick aus dem umgebenden Himmelsglanze auf den irdischen Wohnort der Sterblichen herniederschaut.

Der Engel mit seinem Lilienstengel, welcher die Heilige so hold umschwebt und anlächelt, ist auch in den Sphären des Himmels ihr beständiger Begleiter, so wie er schon nach der Legende an der Geschichte ihres irdischen Kampfs einen wesentlichen Antheil hatte. „Cäcilia, so lautet die Erzählung *), welche ganz das Gepräge der geschichtlichen Wahrheit an sich trägt, eine Römerin von vornehmer Abkunft, war von ihrer frühesten Kindheit an in den Grund-

*) Breviar. Roman. die XXII. Novembr. Der h. Urbanus folgte im J. 223. dem Papste Calixtus nach, und hat sieben Jahre regiert; er wird auch als Märtyrer verehrt. S. Leben der Heiligen Th. I. S. 901.

sätzen des christlichen Glaubens unterrichtet, und hatte sich als Jungfrau Gott verlobt. Als sie aber nachher dem Valerianus gegen ihren Willen vermählt ward, so sprach sie zu ihm in der Hochzeitsnacht folgende Worte: Valerianus! ich stehe in dem Schutz eines Engels, welcher meine Reinheit bewacht; hüte dich daher, etwas zu thun, wodurch der göttliche Zorn gegen dich erregt werden könnte.— Der Jüngling, von dieser Rede betroffen, wagte es nicht, sie zu berühren; ja er fügte sogar noch hinzu, daß er selbst an Christus glauben wolle, wenn er auch den Engel sehen könnte. Als ihm Cäcilia darauf sagte, daß dieses nicht möglich sey, wenn er nicht getauft würde; zeigte er sich, aus Verlangen, den Engel zu sehen, auch dazu bereit. So ging er dann, von der Jungfrau beredet, zu dem Pabst Urbanus, welcher während der damahligen Verfolgung in den Katakomben verborgen lebte, und wurde getauft. Diesem Beyspiele folgte auch sein Bruder Tiburtius, welcher auch den Engel sah, und beyde empfingen dann die Siegerkrone des christlichen Heldentodes, noch früher als jene heilige Römerjungfrau selbst, welche der Richter zuerst nach dem Erbe und Vermögen jener Beyden befragte, welches aber schon unter die Armen vertheilt war."

Der Märtertod der Heiligen wird um das Jahr 230 angesetzt; von den ältesten Zeiten ward ihr Fest in Rom feyerlich begangen, und schon im vierten Jahrhundert gab es eine ihr gewidmete Kirche daselbst *). Wie allgemein

*) S. in dem Leben Jesu und der Heiligen. Wien, 1822. Th. II. S. 812.

und hoch sie verehrt worden, erhellt vorzüglich auch daraus, daß ihr Nahme, unter denen der sieben heil. Frauen und Jungfrauen, welche im Kanon der Messe angerufen werden, mit befindlich ist. Noch wird von ihr erwähnt, daß ihr Herz von besonderer Liebe gegen Gott und sein Wort entbrannt war, indem sie auch das Büchlein des Evangeliums im Busen zu tragen pflegte; so wie, daß sie den Herrn gern und häufig im Gesange mit Psalmen und Lobliedern verehrte. Daher ist denn wohl die Überlieferung entstanden, daß sie als Schutzheilige der Musik verehrt, und ihr auch die Erfindung der Orgel beygelegt, oder wenigstens dieses Werkzeug und Organon der Verherrlichung Gottes und des kirchlichen Gesanges, als ihr besonders gewidmet betrachtet wird; obwohl geschichtlich genommen, die Anwendung der Orgel zur gottesdienstlichen Feyer einer viel spätern Epoche angehört, als jenem christlichen Heldenalter der Katakomben und der ersten Märtyrer.

Unser Künstler hat daher auch, der geschichtlichen Idee durchaus treu, die auf den Bildern der heiligen Cäcilia schon herkömmliche Orgel, nur in den Vorgrund zur linken Seite, als Symbol zur Erinnerung angebracht, ohne ihr weiter eine Hauptstelle in der Bedeutung des Ganzen einzuräumen. Die Heilige ist, nach der Wahrheit, wie eine Fürstin, mit dem Diadem geziert, in Römertracht. Die Siegerpalme in der Rechten träufelt von den rothen Lichttropfen ihres verklärten Blutes, wie von den Thautropfen der ewigen Morgenröthe. Die Kleidung und alle übrigen Zeichen sind an einem solchen Bilde als bedeutende Attribute zu betrachten, welche aus dem beson-

dern Charakter und Ausdruck des Ganzen verstanden und erklärt werden müssen. Dieser eigenthümliche Charakter aber liegt hier, wie schon oben bemerkt wurde, in dem Ausdruck des liebevollen Mitleidens, mit welchem die Heilige aus den hohen, aber sanften und gefühlvollen, himmelblauen Augen zur irdischen Sphäre niederblickt. Wenn die katholische Kirche lehrt, daß wir nächst Gott auch die Heiligen um ihre Fürbitte anrufen sollen, und dieser Fürbitte eine vielfältig fruchtbare Wirksamkeit beylegt; so dürfen wir uns jene verklärten Wesen auch nicht so denken, als seyen sie ganz unthätig, bloß in dem Genuß der eigenen Seligkeit versunken; sondern müssen sie uns vielmehr vorstellen, als durchdrungen von heiligen Liebesflammen und himmlischem Mitleiden; theilnehmend also, so wie es einem jeden unter ihnen bestimmt und aufgegeben seyn mag, an allem, was im irdischen Leben vorgeht; an demjenigen nämlich, was zur Verherrlichung Gottes und zur Verbreitung der göttlichen Gnade dienen kann. Diese liebevolle Theilnahme der Heiligen an dem irdischen Streben nach dem Göttlichen, ist die eigenthümliche Grundidee dieser Abbildung der h. Cäcilia, und darauf zielt auch alles Einzelne in der Umgebung, wenn wir es nach der geistlichen Bilderſprache der Schrift und der kirchlichen Bezeichnungsweise deuten wollen.

Mit einem reich gefalteten, grünen Gewande ist die Heilige umkleidet, und mit goldenem Gürtel und zwiefacher goldenen Armspange am rechten Arme angethan. Das Gewand bedeutet die Sphäre, die grüne Farbe bezeichnet die irdische; der Gürtel geht auf das Geschäft, Gold ist das Sinnbild der geläuterten Vollkommenheit,

oder der Reinigung und Heiligung der Seelen. Jene Seelen also, welche ihrem Herzen empfohlen sind, wünscht die Heilige zur reinsten Vollkommenheit geläutert zu sehen. Und wie nun ihre Gedanken und Sinne, in so liebevollem Geschäft, zur irdischen Sphäre hernieder schweben, so sind auch die Füße also gebildet, und die römischen Sandalen an denselben mit einem schmalen, schwarzen Bande festgebunden; zum Zeichen, daß sie herabgesenkt sind in die dunkle Welt der Trübsal und Trauer. Die lichtbraunen Haare, welche die lebendige Fülle jener geistigen Kraft und liebevollen Theilnahme bezeichnen, strömen in reichen Locken, wie in zarten Wellen, zu beyden Seiten lang über die Schultern hernieder. Der rechte Arm bedeutet die Handlungen und Werke, der linke die Begierden und Wünsche. Darum ist die linke Hand auf die Brust gelegt, in welcher der Nahme des Ewigen eingeprägt, und welche ganz mit dem Feuer der göttlichen Liebe erfüllt ist. Solche Attribute, welche ganz über die Natur hinausgehen, wie hier der geheimnißvolle Nahme in zartem Glanze auf der Brust der Heiligen durchschimmert, geben einem Bilde recht eigentlich das Gepräge einer symbolischen Darstellung; wie dergleichen Attribute, in anderer Art, auch in der antiken Kunst genugsam vorkommen. Der rechte Arm der Heiligen ist mit einer zwiefachen goldenen Armspange gezieret, die eine auf dem Vorderarm selbst, die andere am Oberarm über dem Gewande; welches, nach der schon oben gegebenen Erklärung, auf die zwiefache Läuterung und Heiligung des innern Lebens und des äußern Wandels deutet. Den schon vollendeten Sieg ihrer eige-

nen reinſten Vollkommenheit, bedeutet das goldene Diadem, auf grünem Myrthenkranze ruhend. Wenn aber gleich ihr eigenes Haupt und Weſen mit einem lichten Feuerglanze der nie verlöſchenden Liebesflammen umgeben iſt; ſo umſtrahlt daſſelbe in einem zweyten, entfernteren Kreiſe, nicht mehr das reine, weiße Himmelslicht, ſondern das gebrochene Licht des mannigfaltigen irdiſchen Daſeyns, zu welchem ihr liebevolles Mitleid ſich herniederneigt: der farbige Glanz des Regenbogens,*) als Sinnbild der Verſöhnung und des verklärten Leidens, oder des aus Schmerz und Wonne gemiſchten Lebens. Ein zwiefacher ähnlicher Regenbogenſchein, aber weiter geöffnet und ferner, umglänzt aus dem gleichen Grunde, auch wieder die ganze Geſtalt in der Mitte, bis unten zu den ſchwebenden Füßen. Und wie nun jene urſprünglichen Farbenſtrahlen, in denen das Licht, oder vielmehr die Thräne, der Tropfen des irdiſchen Daſeyns in dem Meere der Ewigkeit, gebrochen wird, wenn ſie im Lichte ſpielt, den ſieben ewigen Klagetönen, welche den Grundaccord der Muſik im Leben wie in der Kunſt bilden, entſprechen; ſo hat der Künſtler

*) Das bibliſche Sinnbild des Regenbogens, als Erſcheinung der ſieben urſprünglichen Geiſterkräfte, in welchen ſich die Herrlichkeit der Schöpfung entfaltet, iſt vom Raphael, ſo viel ich mich entſinne, dreymahl in Gemählden angewandt worden; auf der Diſputa, in der Madonna de Foligno, und auf der Viſion des Ezechiel in kleinem Maaßſtabe, wo Jehova, inmitten der vier cherubiſchen Thiere, auf dem Regenbogen thront. Unter den großen deutſchen Mahlern hat Eyck denſelben auf ſeinem jüngſten Gerichte, und Hemmelink in der Viſion des h. Johannes, auf einem Gemählde zu Brügge, angebracht; anderer Beyſpiele nicht zu gedenken.

auch aus der sinnbildlichen Orgel im Vorgrunde, noch wie im Wiederscheine, jene Regenbogenstrahlen hervorschimmern lassen, um den unsichtbaren Gedanken in künstlerischer Andeutung bis an die äußerste Gränze des noch Darstellbaren zu verfolgen.

Wenn nun die Betrachter dieses Bildes, statt der gewöhnlichen am Clavier sitzenden Cäcilia, welche man unter diesem Nahmen schon zu erwarten und zu verlangen pflegt, von dieser Grundidee des liebevollen Mitleidens jener Heiligen, welche nicht bloß die Kunst der Töne, sondern auch die Musik der Gefühle und alle Harmonie des Lebens unter ihrem Schutze umfaßt, ausgehen wollten, und davon durchdrungen seyn möchten; so würden sie die künstlerische Ausführung und hohe Gestalt der heiligen Cäcilia, wohl jener Idee ganz entsprechend, und in einem hohen Grade vortrefflich und gelungen finden. Die himmlische Lieblichkeit des Engels wird ohnehin leicht jedes Gefühl ansprechen. Farbe und Carnation sind überhaupt auf diesem Gemählde lobenswerth, und vorzüglicher als auf andern Bildern desselben Künstlers; das Ganze bildet Eine untheilbare hohe Lichterscheinung. Und somit überlassen wir denn andern, mit dem künstlerischen Urtheil, zu welchem wir hier nur die nothwendige, erste Grundlage haben geben wollen, auch nach technischen Rücksichten in das Einzelne zu gehen. Auf dem Altar, in der bestimmten Kirche, wird das Bild an seiner rechten Stelle seyn, und der lebendigen Wirkung nicht verfehlen.

Inhalt.

Seite.

I. Gemählbebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802—1804. 1

Erste Sendung.

Von dem Lokal und dem zu Paris vereinigten Kunstkörper alter Gemählde; so wie von dem Standpunkte dieser Darstellung. Von einigen Werken der älteren italiänischen Schule, und von dem eigenthümlichen Kunstcharakter und allegorischen Geist des Correggio. Von der Verwandtschaft des Correggio mit dem Leonardo, und von dessen Styl und Schule. Von der verschiedenen Behandlungsweise des Porträt bey den ältern Mahlern, bey Holbein und Leonardo, bey Titian und Raphael. Erste Andeutungen vom Charakter des Raphael überhaupt; und Beschluß von einigen altdeutschen Gemählden von Johann van Eyck, Hemmelink und Dürer. 3

Zweyte Sendung.

Ausführliche Charakteristik des Raphael; und von dem Unterschiede zwischen der ältern italiänischen Mahlerschule und dem neuern Styl. Von den christlichen Gegenständen für Gemählde und von der Art, wie die ältern Mahler die heidnischen Gegenstände behandelt haben. Von einigen merkwürdigen Gemählden der spanischen Schule; nebst Andeutung allgemeiner Grundsätze über die verschiedenen Gattungen der Mahlerkunst. 62

Dritte Sendung.

Reichthum der Kunst, dargestellt an einer mannichfaltigen Nachlese verschiedenartiger Gemählde der italiänischen Schule. Die Caritas von Andrea del Sarto, und eine Kreuzabnahme von

Seite.

Bramante; die heilige Agatha von Sebastian del Piombo. Ueber das Märterthum, als Gegenstand der Kunst und über die ältesten Gegenstände und ersten Grundanschauungen der christlichen Mahlerey. Ueber Dürers Zeichnungen, als Entwürfe zu Gemählden. Die Madonna della Sedia und die heil. Cäcilia von Raphael. Gemählde von Le Sueur. Bemerkung einiger Alterthümer in den altfranzösischen Denkmahlen; über Glasmahlerey. Die Antiope von Titian. 107

Vierte Sendung.

Die Alexanders Schlacht von Altdorfer. Gemählde der ältern niederländischen Schule zu Brüssel; großes Altarbild von Raphael eben daselbst. Düsseldorfer Gallerie; großes Märterthum von Dürer; der heilige Johannes und eine heilige Familie von Raphael. Guido und Rubens als zwey Extreme und Gegensätze in der manierirten Mahlerey. Ein Exemplar der heil. Margaretha von Raphael zu Kölln; einige Figuren von Heiligen auf Goldgrund, von Dürer. Alte kölnische Schule der Mahlerey; großes Altarbild von den heiligen drey Königen und den Schutzheiligen der Stadt Kölln. Eine Reihe von alten Bildern über das Leiden Christi in der Sammlung von Lieversberg. Bildniß des Kaiser Maximilian. Aufforderung an die Mahler der jetzigen Zeit. 163

II. Grundzüge der gothischen Baukunst; auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Theil von Frankreich. In dem Jahre 1804. bis 1805. 221

III. Vermischte Aufsätze. 301

Schloß Karlstein bey Prag, 1808 303

Die heilige Cäcilia von Ludwig Schnorr. . . . 311

Gedruckt bey Franz Ludwig.

Bey Perthes und Besser, Buchhändler in Hamburg ist erschienen und bey

Jacob Mayer und Comp. in Wien,

wie in allen guten Buchhandlungen Deutschlands, zu haben:

Gesammelte Werke

der Brüder

Christian und Friedrich Leopold,

Grafen zu Stolberg.

1ster und 2ter Theil: Oden, Lieder, Balladen;

3ter die Insel und die Jamben;

4ter und 5ter die Schauspiele und die weiße Frau;

welche erste Lieferung von 5 Stücken die Sammlung der poetischen Werke bildet, und 6 Rthlr. 12 gr. kostet; auf Schreibpapier 10 Rthlr., Velinpapier 11 Rthlr. 8 gr.

Die zweyte Lieferung 6ter bis 9ter Band enthält:

Friedrich Leopold's Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien.

Die Preise sind wie bey der 1sten Lieferung.

Die Bildungs- und erste Blüthen-Zeit der Grafen zu Stolberg fällt in die gefeyertste Epoche unserer vaterländischen Litteratur. Eine vollständige Sammlung ihrer Werke ist längst lebhaft gewünscht worden, und ein Bedürfniß, da seit geraumer Zeit fast keines mehr im Buchhandel zu be-

kommen war. Diese Ausgabe wird aber um so willkommener seyn, da man versichern darf, daß sie die der letzten Hand ist.

Die Verleger erlauben sich hier nur hinzuzufügen, daß das Äußere der Würde des Inhalts angemessen seyn wird. Man wird bey den ersten fünf Theilen nicht blos die wohlgetroffenen Bildnisse der Grafen zu Stolberg, sondern auch Facsimile's ihrer Handschriften und Vignetten finden, die zum Theil selbst ein historisches Interesse erhalten haben. Den Sammlern der vaterländischen Litteraturwerke wird es angenehm seyn, daß das nämliche Format gewählt worden ist, in welchen Herder's, Göthe's ꝛc. Werke erschienen sind.

Eine treffliche Würdigung der poetischen Werke befindet sich in Nro. XI. des „Hermes." der Hamburg. unparth. Correspondent Nro. 184. sagt in Beziehung der Reise ꝛc.

Die beyden letztern Länder beschäftigen den Reisenden vorzüglich. Was ihn dort an Schönheiten der Natur und Kunst, an Denkwürdigkeiten vergangener Tage erwartete, zu sehen, zu prüfen und mit voller Seele aufzufassen, war er durch Anlagen des Geistes, und durch vieljähriges Studium klassischer Schriftsteller ausgerüstet; und so entstand dieses Werk, dem an Gediegenheit, Reinheit und Empfänglichkeit für den Gegenstand, dem es gewidmet ist, vielleicht keines zu vergleichen, sicherlich keines vorzuziehen ist. Gleich unterrichtend und unterhaltend für den, der den geweihten Boden betreten hat, betreten will, oder sich bescheiden muß, nur von ihm zu hören, ist es, schon seit seiner ersten Erscheinung, das Handbuch gebildeter Leser gewesen, hat manchem zum Wegweiser gedient, und muß überall dankbare Aufnahme finden. Gerechte Erkenntlichkeit

gebührt der Verlagshandlung, welche dieſen neuen, längſt vermißten Abdruck mit einer Reiſecharte und überaus wohlgewählten Darſtellungen anziehender Gegenden und Gebäude ausgeſtattet hat, die den Augen vorführen, was dem Verſtande beſchrieben wird. Druck und Papier ſind vortrefflich. Wir kennen keine Ausgabe eines deutſchen Schriftſtellers, die ſo vollkommen allen billigen Anſprüchen des Litteraturfreundes entſpricht, ohne durch überflüſſige Pracht den beſchränkten Bücherliebhaber zu entfernen.

Dem Vernehmen nach dürfen wir bald

Friedrich's Alfred,

kleine proſaiſche Aufſätze,

die Iliade, und

Chriſtian's Sophokles erwarten, und dann folgen zunächſt

Friedrich's Aeſchylos,

Chriſtian's Gedichte aus dem Griechiſchen,

Friedrich's Geſpräche Platon's

und Oſſian.

Deutſche Dichter, jedes Wohllauts ihrer Mutterſprache mächtig, mit allen Vorzügen einer ausländiſchen vertraut, geben uns in ihnen den Geiſt und Sinn der Fremde wieder, ohne uns durch Wendungen und Ausdrücke zu erinnern, daß man unſerem Ohr und unſerer Faſſungskraft Schönheiten vorführt, denen wir uns bisher nicht genaht. Befremdlicher kann man ſcheinen als ſie, entfernter, räthſelhafter; aber nur ihnen verlieh ihr und unſer glückliches Geſtirn, ſo erhaben, ſo zart, ſo treu, und zu gleicher Zeit ſo faßlich und anſprechend zu ſeyn. Man lieſet wirklich ein Gedicht, keinen Commentar, keine Paraphraſe. Man erblickt ein lebendiges Gemälde; nicht die durchwirkten Fäden der Rückſeite eines Teppichs. So hätten Homer, und Aeſchylos und Sophokles

für uns gesungen, ohne den Gott in ihrem Busen zu verläugnen: und wohl dürfen wir uns rühmen, das Beste von ihnen zu kennen, wenn wir sie auch nur durch diese Dollmetscher verstehn. Das Gedicht, an dem man buchstabiren, herumrathen, nachzählen und nachmessen muß, mag etwas sehr künstlerisches, sehr berechnetes heißen; nur ein Gedicht bleibt es nicht länger.

Für den Schluß der Sammlung, die im Jahr 1824 vollendet seyn wird, sind die spätern prosaischen Schriften Friedrich's und sein Buch der Liebe bestimmt.

Friedrich's Religionsgeschichte kann, theils ihrer Ausdehnung, theils ihres dogmatischen Inhalts wegen, in dieser Sammlung nicht aufgenommen werden.

Entweder wir müssen aufhören, uns selbst und unserer Ausbildung wohlzuwollen, oder die Pflicht beobachten, vortreffliche Erzeugnisse unserer Heimat zu kennen und zu studiren. Also ist die Aufbewahrung und würdige Herausgabe unvergeßlicher Werke ein höchst verdienstliches Unternehmen. Im vorliegenden Falle wird diese Pflicht durch die Uneigennützigkeit der Verlagshandlung sehr erleichtert. Nicht nur ist die Gabe gefällig, reizend, werthvoll an sich selbst, sondern auch um einen beyspiellos billigen Preis zu erhalten. Neun Bände, auf ausgezeichnet schönem Papier und trefflich gedruckt, 226 Bogen stark, 13 Vignetten, 2 Bildnisse, 3 Nachstiche von Handschriften, 20 größere Abbildungen und eine Landcharte kosten nur 20 Thaler, und dem, welcher sich zum Ankauf der ganzen Sammlung verpflichtet hatte, nur 16.